



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA E CRITICA DEI BENI ARTISTICI,
MUSICALI E DELLO SPETTACOLO

CICLO XXVI

**ICONOGRAFIA DI SANT'ANTONIO AL SANTO DI PADOVA NEL XIII E XIV SECOLO.
SPAZI, FUNZIONI, MESSAGGI FIGURATI, COMMITTENZE**

Direttore della Scuola : Ch.ma Prof.ssa Vittoria Romani

Supervisore : Ch.ma Prof.ssa Giovanna Valenzano

Dottorando : Luca Baggio

INDICE

1. ASPETTI GENERALI DELLO STUDIO DELL'ICONOGRAFIA DI SANT'ANTONIO NELLA BASILICA DEL SANTO: LO STATO DEGLI STUDI, I PROBLEMI APERTI, ASPETTI METODOLOGICI	p. 5
1.1. Vecchie e nuove problematiche di iconografia antoniana	p. 5
1.2. Una questione di fondo: la basilica del Santo ha svolto un ruolo di elaborazione e di irradiazione dell'iconografia antoniana del Duecento e Trecento?	p. 6
1.3. Un'opera di svolta: la sala del capitolo	p. 7
1.4. La prospettiva di ricerca: il ruolo dei francescani nell'elaborazione dell'iconografia antoniana	p. 8
2. ICONOGRAFIA ANTONIANA AL SANTO: LA SPECIFICITÀ DEL CONTESTO DELLA BASILICA DI PADOVA	p. 11
2.1. Il contesto storico dal 1231 alla fine del XIII secolo	p. 11
2.2. Il contesto delle immagini antoniane al Santo dal 1232 alla prima metà del Trecento	p. 16
2.2.1. La tomba di sant'Antonio	p. 17
2.2.2. La basilica del Santo di Padova	p. 23
3. ICONOGRAFIA ANTONIANA AL SANTO DI PADOVA NEL XIII SECOLO	p. 29
3.1. Le raffigurazioni più antiche di sant'Antonio al Santo: immagini perdute e ipotizzabili	p. 29
3.1.1. <i>Sant'Antonio</i> nel portale centrale della facciata	p. 31
3.1.2. Figure di santi nelle nicchie interne della controfacciata	p. 35
3.1.3. Altare maggiore	p. 37
3.1.4. Le vetrate delle cappelle radiali	p. 38
3.1.5. Un'immagine conservata: la lunetta della porta antica della sacrestia	p. 39
3.2. Le immagini antoniane nei percorsi devozionali entro la basilica duecentesca	p. 42
3.3. Riflessi nella miniatura di immagini antoniane presenti nel Santo	p. 44
3.3.1. <i>S. Antonio</i> nel Graduale II di Gemona	p. 46
3.3.2. <i>Sant'Antonio sul noce</i> nei corali di Zara	p. 49
4. GIOTTO AL SANTO: IL RINNOVAMENTO DELL'ICONOGRAFIA ANTONIANA NEI CICLI AFFRESCATI NELLA SALA DEL CAPITULO E NELL'ANDITO (INIZIO XIV SECOLO)	p. 55
4.1. Il contesto storico	p. 56
4.1.1. La <i>querelle</i> sull'inquisizione a Padova del 1302	p. 56
4.1.2. Lo scontro tra 'spirituali' e frati della 'comunità' tra fine XIII e inizio XIV secolo	p. 58
4.1.3. Il dibattito per il "concilio di Vienne" e i suoi riflessi sul convento del Santo	p. 60
4.1.4. Testimonianze scritte sul convento del Santo tra fine XIII secolo e 1310	p. 76
4.1.5. Dopo il 1310: a Padova e nel convento del Santo	p. 82
4.2. La sala del capitolo e l'andito nella documentazione due e trecentesca	p. 83
4.2.1. Il <i>capitulum</i> e il <i>parlatorium</i>	p. 83
4.2.2. La sala capitolare e i frati	p. 92
4.2.3. La sala capitolare e la confraternita di sant'Antonio	p. 99
4.2.4. La sala capitolare e i laici	p. 101
4.2.5. L'andito tra i chiostri del Capitolo e del Noviziato: quali funzioni?	p. 104
4.3. La sala del capitolo e l'andito: aspetti architettonici	p. 106
4.3.1. Le testimonianze nelle fonti storiche dei cicli affrescati nel capitolo e nell'andito	p. 115

4.3.2. La riscoperta degli affreschi tra Ottocento e Novecento	p. 126
4.4. L'immagine di Antonio nel ciclo pittorico della sala del capitolo	p. 138
4.4.1. L'architettura dipinta	p. 140
4.4.2. <i>Sant'Antonio</i> tra <i>Profeti</i> e <i>Santi</i> entro le logge: l'annuncio del sacrificio della croce	p. 146
4.4.3. <i>Stimate di San Francesco</i>	p. 152
4.4.4. <i>Storie di Sant'Antonio</i>	p. 157
4.4.5. <i>Crocifissione</i>	p. 166
4.4.6. Interpretazione complessiva del ciclo pittorico	p. 173
4.4.7. Inquadramento stilistico e cronologico del ciclo dipinto	p. 183
4.5. Il ciclo pittorico nell'“andito” e la sua connessione con il ciclo della sala del capitolo	p. 199
4.6. La committenza francescana e la nuova iconografia antoniana: gli ideatori del programma iconografico, i temi dottrinali, le esigenze comunicative	p. 203
Bibliografia	p. 215
Elenco delle immagini	p. 227

APPENDICI:

- Tavole fotografiche
- Grafico ricostruttivo del programma iconografico nella sala del capitolo al Santo
- Fotopiano della parete est della sala del capitolo al Santo con ipotesi ricostruttive del ciclo pittorico trecentesco

1. ASPETTI GENERALI DELLO STUDIO DELL'ICONOGRAFIA DI SANT'ANTONIO NELLA BASILICA DEL SANTO: LO STATO DEGLI STUDI, I PROBLEMI APERTI, ASPETTI METODOLOGICI

1.1. Vecchie e nuove problematiche di iconografia antoniana

Le immagini di sant'Antonio più note tra quelle conservate nella basilica costruita per conservare le sue spoglie sono riferibili all'età rinascimentale: la statua e le *Storie* inserite nel quattrocentesco altare di Donatello, l'affresco di Mantegna per la lunetta del portale centrale, il ciclo di altorilievi nella cappella dell'Arca compiuti tra fine XV e XVI secolo, che sono state e sono tuttora oggetto di studi. Non mancano in realtà opere precedenti. Andando a ritroso, troviamo immagini antoniane nella statua realizzata da Rainaldino di Pietro di Francia per la facciata, nei grandi cicli di affreschi neogiotteschi delle cappelle di San Giacomo e del beato Luca, singoli riquadri devozionali di anonimi frescantì della seconda e della prima metà del secolo, sparsi in diversi luoghi della basilica – tra cui spicca un affresco dipinto sul pilastro nord ovest del presbiterio, oggetto di un'antica specifica devozione – per giungere ai primi del secolo con le raffigurazioni nel ciclo affrescato della sala capitolare e, forse di poco precedente, negli ultimi anni del Duecento, nella lunetta della porta antica della sacrestia.

Andando ulteriormente indietro nel tempo il panorama cambia radicalmente: di immagini duecentesche (se si eccettua quella appena citata) non resta più alcuna traccia.

Questa situazione non è stata oggetto di riflessione in sé, ma ha di fatto contribuito al sorgere di una questione iconografica dibattuta con un certo impegno nel corso del Novecento, a partire da Conrad de Mandach¹, nella sua fondamentale monografia del 1899, che costituisce l'esordio della letteratura scientifica sull'iconografia antoniana: è la questione della 'vera immagine' di Sant'Antonio.² Proprio la mancanza di opere padovane legate alle origini del culto di sant'Antonio (morto nel 1231, canonizzato l'anno successivo) aveva spinto a formulare domande e ipotesi sulle fattezze reali del frate lisbonese, sull'onda di interessi di origine positivista, che si scontravano però sull'assenza di attendibili testimonianze iconografiche coeve – quelle più antiche, di ambito centroitaliano, sono molto rare e con fisionomie discordanti – e con una tradizione padovana molto tarda, a sua volta poco utile.

Il tema della ricostruzione del reale aspetto fisico del Santo è stata successivamente riproposta in tutt'altri termini nell'ambito delle ricerche scientifiche eseguite in occasione della ricognizione del corpo nel 1981, che hanno fornito dati di ben diversa rilevanza a tale scopo.

Relativamente all'iconografia antoniana duecentesca, un più recente filone di studi ha proposto il tema delle 'immagini parallele' *Antonio-Francesco*, come chiave di lettura fondamentale delle opere più antiche: un tema che travalica il campo specifico della storia dell'arte e tocca la vastissima problematica storiografica costituita dagli studi sul francescanesimo delle origini, nel suo travagliato

¹ C. de Mandach, *Saint Antoine de Padoue et l'art italien*, Paris 1899.

² Riepiloga criticamente la questione L. Bertazzo, *Note di iconografia antoniana*, in *Antonio ritrovato. Il culto del Santo tra collaborazionismo religioso e privato*, Padova 1995, pp. 19-25.

percorso identitario.³ Anche in questo caso le immagini dibattute si limitano necessariamente all'Italia centrale (spiccano Assisi e Roma, ma non manca Firenze), di fronte alle quali l'assenza di Padova è davvero paragonabile a un 'silenzio assordante'.

Nel panorama attuale si attende l'annunciata pubblicazione di uno studio sistematico effettuato da Leo Andergassen sull'iconografia antoniana dalle origini all'inizio del Cinquecento.

1.2. Una questione di fondo: la basilica del Santo ha svolto un ruolo di elaborazione e di irradiazione dell'iconografia antoniana del Duecento e Trecento?

Il problema dell'esistenza di uno specifico ruolo svolto dalla basilica del Santo nella storia dell'iconografia antoniana due e trecentesca è a prima vista singolare: sembrerebbe un dato scontato che nel luogo di origine e nel centro di irradiazione di un culto così vasto come quello antoniano si sia radicata fin dai primi tempi una tradizione iconografica esemplare.

Ma la sorprendente constatazione che nella basilica del Santo non si siano conservate immagini del Santo precedenti alla fine del XIII / inizio del XIV secolo rende un problema aperto quello che in teoria dovrebbe essere un sicuro campo di ricerca storica. La più antica raffigurazione nota di sant'Antonio prodotta per la comunità francescana di Padova, un'iniziale miniata in un Graduale originariamente compreso tra i libri corali della basilica antoniana, non è databile a prima degli anni Ottanta del Duecento ed è stata acquisita fin dal XIV secolo dal duomo di Gemoni.⁴

Non meno sorprendente è anche il fatto che l'assenza di antiche immagini antoniane proprio al Santo non abbia finora suscitato particolare interesse e sia stata registrata dagli studi come un dato oggettivo non particolarmente significativo.

Di fronte a questa situazione per certi versi paradossale diventa dunque un'ipotesi tutta da verificare che la basilica antoniana abbia effettivamente giocato un suo ruolo nella nascita e nella prima evoluzione dell'iconografia del santo di cui custodiva la tomba.

Una prospettiva di ricerca in questa direzione è stata quella di indagare innanzitutto il contesto fisico in cui potessero essere inserite opere figurative duecentesche oggi perdute. L'analisi della basilica antoniana nell'aspetto assunto tra Duecento e primo Trecento, sulla scorta di una ormai consistente e qualificata serie di studi⁵, ha suggerito di verificare l'ipotesi di partenza che essa – nelle strutture architettoniche 'anomale' o comunque ben distinte da qualunque altro santuario realizzato all'epoca – sia stata consapevolmente concepita fin dal progetto duecentesco come 'forma' in sé significativa,

3 Si veda a tal proposito il capitolo successivo, in particolare il paragrafo 'Il contesto storico dal 1231 alla fine del XIII secolo'; per la focalizzazione dell'aspetto iconografico cfr. S. Gieben, *La componente figurativa dell'immagine agiografica. L'iconografia di sant'Antonio nel secolo XIII*, in «Vite» e *Vita di Antonio di Padova*, atti del convegno internazionale sull'agiografia antoniana, Padova 29 maggio – 1 giugno 1995, a cura di L. Bertazzo, «Il Santo», 36 (1996), pp. 321-333.

4 L'opera viene discussa nel capitolo 3, al paragrafo 'S. Antonio nel Graduale II di Gemoni'.

5 Un recente sguardo riassuntivo in G. Valenzano, *Il cantiere architettonico del Santo nel 1310*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 365-379.

portatrice di messaggi simbolici specifici del culto antoniano – nel suo doppio significato di secondo santo francescano e di protettore della città di Padova – che venivano proposti ai visitatori (fedeli e pellegrini, cittadini di Padova e stranieri).

Un secondo aspetto preso in considerazione è stato il ruolo svolto dalla tomba del Santo dentro a un 'contenitore' così peculiare. L'arca di sant'Antonio intesa, dunque, come centro ideale del santuario – essendo essa il motivo della sua costruzione – e anche come centro fisico dell'edificio per un certo periodo (da collocarsi presumibilmente tra 1263 e 1310), durante il quale le forme architettoniche progressivamente edificate dovevano apparire più esplicitamente costruite in funzione di essa.⁶

L'analisi dell'arca, allora come ancora oggi l'unico vero 'oggetto' da cercare all'interno della basilica per i devoti, ha suggerito l'ipotesi che essa stessa, nella sua fisicità offerta direttamente ai fedeli, potesse essere intesa come 'immagine' del Santo che si voleva invocare.

È dentro questo 'contenitore' della basilica che vanno dunque ipotizzate le possibili prime immagini di Antonio oggi perdute: un edificio, come si è detto, non indifferenziato, e nemmeno riconducibile a un ambito genericamente 'francescano', ma un santuario, con la sua peculiare connotazione formale, e concepito nella sua concretezza fisica come un sistema di spazi integrati, con finalità e funzionalità specifiche incentrate sulla tomba di sant'Antonio.

Sulla base di questo quadro di partenza si è effettuato un primo tentativo di individuare immagini antoniane duecentesche non più esistenti, a partire da quelle in qualche modo documentabili (ad esempio sulla porta di ingresso della basilica, sotto un'iscrizione duecentesca che rimanda indubbiamente a una raffigurazione del Santo) o almeno ipotizzabili (ad esempio sull'altare maggiore nella versione duecentesca). A tale scopo si sono prese in considerazione da nuovi punti di vista alcune miniature tardoduecentesche che, in modi diversi, vanno ricondotte al convento del Santo: si è discussa dunque la possibilità che esse siano testimonianze indirette di opere esistenti dentro il contesto antoniano e in seguito andate perdute.⁷

1.3. Un'opera di svolta: la sala del capitolo

La situazione muta repentinamente a partire dall'inizio del Trecento, quando si realizza un ciclo di affreschi nella sala del capitolo, rivoluzionario nel panorama della pittura locale, su cui solo da pochi anni si è riaperto un interesse specifico negli studi.⁸ È in questo luogo, infatti, che tutti i dati a nostra disposizione indicano sia avvenuta una svolta fondamentale nella storia dell'iconografia antoniana.

Lo studio di questo ciclo è stato affrontato non solo sul problema dell'attribuzione giottesca – di difficile soluzione per lo stato di conservazione – e sull'impatto che ha avuto in ambito pittorico, ma soprattutto per cercare di ricostruire il programma iconografico, per quanto possibile: a tal fine è stato

⁶ Si veda il capitolo 2.

⁷ Tutte queste problematiche sono discusse nel capitolo 3.

⁸ Al ciclo della sala capitolare è dedicato tutto il capitolo 4.

fondamentale indagare sulla cultura e sulle esigenze comunicative della committenza francescana, a loro volta pensate per le specifiche funzioni che questo spazio svolgeva all'interno del convento. In tale lavoro ricostruttivo è emersa in tutta la sua importanza il ruolo delle immagini antoniane, consentendo di formulare nuove ipotesi sui complessi significati di cui esse erano caricate dagli estensori del programma iconografico, entro una specifica contingenza storica – il primo decennio del Trecento – in cui la comunità francescana di Padova ha vissuto una fase di radicali e difficili cambiamenti.

Le maggiori difficoltà in tale lavoro ricostruttivo sono causate dallo stato frammentario del ciclo di affreschi e dalle pesanti ridipinture moderne (a partire da quelle compiute nel momento della riscoperta, a metà Ottocento), cui si sommano i tanti interventi di ridefinizione dell'ambiente che hanno comportato la distruzione di parti consistenti delle strutture architettoniche trecentesche. A tal fine sono state indagate le strutture architettoniche attuali ed è stato realizzato il fotopiano della parete est della sala capitolare, su cui si è proiettata la ricostruzione ipotetica della distribuzione originaria delle tre scene oggi in gran parte perdute (riportato in appendice).

Si è inoltre preso in considerazione il vano contiguo al capitolo – oggi 'andito' antistante la portineria del convento – il cui originario ciclo di affreschi trecenteschi, a loro volta in stato frammentario, è stato già indicato dagli studi in probabile stretto rapporto con la sala capitolare, per verificare la possibilità che anche qui l'immagine di sant'Antonio fosse presente e rilevante.

L'impatto del ciclo nella sala capitolare, un'opera ancora non sufficientemente valorizzata negli studi da questo punto di vista, sembra essere stato di grande rilevanza: non solo per l'iconografia antoniana, che ne risulta totalmente rinnovata, lasciando forse una traccia nella stessa casa madre dei francescani ad Assisi, ma anche dal punto di vista della diffusione della cultura giottesca nelle regioni del nord est italiano. Lo studio delle immagini realizzate nel capitolo del Santo, con una maggiore consapevolezza delle parti perdute, viene proposta come base per ulteriori future individuazioni dei riflessi in opere successive, in particolare nel vastissimo ambito della miniatura.

1.4. La prospettiva di ricerca: il ruolo dei francescani nell'elaborazione dell'iconografia antoniana

Nella discussione sulle immagini antoniane due e trecentesche realizzate al Santo si è dedicata una rinnovata attenzione ai francescani che ne furono i promotori e, in diversi casi, i diretti committenti, come nella sala capitolare. Questi frati padovani sono stati considerati non solo nel loro specifico contesto locale, ma anche entro il più vasto panorama dell'Ordine dei Minori in cui erano inseriti come parte attiva, sulla base delle più recenti ricerche storiche. Si è dunque scelto di approfondire, rispetto agli studi storico-artistici finora svolti nelle opere prese in considerazione, il loro ruolo nella realizzazione di immagini antoniane.

Un imprescindibile punto di riferimento per questo tipo di ricerca sono state le riflessioni storiche degli ultimi decenni sull'Ordine dei Minori, che hanno messo in evidenza una situazione molto complessa: esclusa l'esistenza di uno 'spirito francescano' unico e immutabile e di un 'ordine francescano' come blocco unitario, sono state rivelate al contrario le diversità interne anche consistenti, e non infrequentemente contrasti anche molto duri, entro un lungo processo evolutivo. In funzione di questa ricerca, sono stati individuati alcuni studi di riferimento recenti (ad esempio, quelli di Grado Giovanni Merlo, di David Burr, di Antonio Rigon, di Luigi Pellegrini, di Emanuele Fontana⁹) come guida per la rilettura di fonti antiche specifiche. In particolare sono state prese in considerazione le *Vite antoniane*, edite da Vergilio Gamboso¹⁰, che fanno da sfondo costante all'analisi delle opere figurative, i sermoni *de Sancto Antonio*, che hanno avuto un recente rilettura ad opera di Eleonora Lombardo¹¹, la vasta documentazione sul dibattito preparatorio della disputa di Vienne (1309-1312), che ha avuto già importanti commenti in studi storico artistici relativi ai cicli affrescati di Assisi e di Santa Croce a Firenze (in particolare Donal Cooper, Janet Robson, Julian Gardner¹²). Molto importanti sono risultati anche alcuni studi storici più datati, tra cui quelli di Paolo Marangon e di Sante Bortolami¹³ sono ancora ricchissimi di spunti, in particolare per la contestualizzazione e l'interpretazione delle opere figurative antoniane.

Va puntualizzato che le specifiche fonti scritte locali prese in considerazione in riferimento alle immagini, inquadrare come si è detto entro le problematiche aperte nelle attuali letture critiche specifiche (agiografia, storiografia, filologia, ecc.), sono state intese non come “modelli scritti” cui le immagini si dovevano attenere, quanto piuttosto come fondamentali punti di riferimento per entrare nelle mentalità antiche che hanno prodotto le opere: sia perché non sono emerse fonti scritte con un tale diretto rapporto rispetto alle opere figurative considerate, sia soprattutto per la specificità del linguaggio visivo, sostanzialmente autonomo da quello scritto anche in casi come quello delle *Storie di sant'Antonio* nella sala capitolare del Santo, in cui pure sembra molto probabile un'ispirazione alla leggenda antoniana *Raymundina* da parte dell'estensore del programma iconografico.

9 Ad esempio G. G. Merlo, *Nel nome di san Francesco. Storia dei frati Minori e del francescanesimo sino agli inizi del XVI secolo*, Padova 2003; D. Burr, *The Spiritual Franciscans. From Protest to Persecution in the Century After Saint Francis*, Pennsylvania 2001; A. Rigon, *Dal Libro alla folla. Antonio di Padova e il francescanesimo medioevale*, Roma 2002; L. Pellegrini, *Insedimenti francescani nell'Italia del Duecento*, Roma 1984; E. Fontana, *Frati, libri e insegnamento nella provincia minoritica di S. Antonio (secoli XIII-XIV)*, Padova 2012.

10 Di particolare rilevanza, per questa ricerca, *Vita Prima o "Assidua" (c. 1232)*, a cura di V. Gamboso, Padova 1981 e *Vite «Raymundina» e «Rigaldina»*, a cura di V. Gamboso, Padova 1992.

11 E. Lombardo, *I «Sermones de sancto Antonio» fra XIII e XIV secolo. Status quaestionis ed edizione del sermone Venezia, Lat. Z, 158 (1779), ff. 120v-122v, «Il Santo» 52 (2012), pp. 9-44.*

12 D. Cooper, J. Robson, *Pope Nicholas IV and the Upper Church at Assisi*, «Apollo» 157 (2003); D. Cooper, J. Robson, *'A great sumptuousness of paintings': frescos and Franciscan poverty at Assisi in 1288 and 1312*, «The Burlington Magazine» 151 (2009); J. Gardner, *Giotto and His Publics. Three Paradigms of Patronage*, Cambridge – London, 2011.

13 Sempre a titolo esemplificativo, P. Marangon, *Le diverse immagini di s. Antonio e dei francescani nella società e nella cultura padovana dell'età comunale*, «Il Santo» 19 (1979), pp. 523-571; S. Bortolami, *Minoritismo e sviluppo urbano fra Due e Trecento: il caso di Padova*, «Le Venezie Francescane», 2 (1985), pp. 79-95.

Nello specifico campo delle ricerche sulla basilica antoniana, un supporto di partenza indispensabile risulta l'*Archivio Sartori*¹⁴, così come decisivi sono gli studi interpretativi di Herbert Dellwing, Giovanni Lorenzoni, Giulio Bresciani Alvarez, Wolfgang Schenkluhn, Giovanna Valenzano.¹⁵ Ad essi si affianca l'ormai vastissima serie di studi pubblicati in "Il Santo", la rivista del Centro Studi Antoniani che raccoglie ricerche realizzate in ambiti disciplinari diversi, il cui confronto è particolarmente fecondo anche per chi intenda approfondire l'ambito dell'iconografia: nelle sue annate è possibile trovare i nomi di molti degli autori che hanno dato un contributo decisivo alla conoscenza delle opere prese in considerazione nella presente ricerca: Servus Gieben, Louise Bourdua, Tiziana Franco, Enrica Cozzi, Serena Romano, Alessandro Simbeni¹⁶. Nello specifico caso della sala capitolare, che ha richiesto per la sua complessità e importanza gran parte dello sforzo della ricerca, oltre agli studi ora citati sono stati riferimenti fondamentali anche il pionieristico intervento di Max Seidel¹⁷, quelli di taglio stilistico-iconografico di Francesca Flores d'Arcais e di Miklos Boskovits¹⁸ e lo studio sistematico sulle sale capitolari di Heidrun Stein-Kecks¹⁹. Sullo sfondo è stata tenuta presente la discussione sull'iconografia di san Francesco, che offre un ricchissimo panorama di riferimento, sia nei contenuti sia nella metodologia di ricerca (in particolare, gli studi di Dieter Blume, Klaus Krüger, Chiara Frugoni, Milvia Bollati²⁰).

14 In particolare il primo volume, A. Sartori OFMConv., *Archivio Sartori. Documenti di Storia e arte francescana*, vol. I, *Basilica e convento del Santo*, a cura di G. Luisetto OFMConv., Padova 1983.

15 Ad esempio, H. Dellwing, *Studien zur Baukunst der Bettelorden im Veneto*, Berlin 1970, *L'edificio del Santo di Padova*, a cura di G. Lorenzoni, Vicenza 1981, G. Bresciani Alvarez, *L'architettura nel complesso del Santo: basilica e convento*, in *La Basilica del Santo. Storia e arte*, Roma-Padova 1994, pp. 135-199, W. Schenkluhn, *Architettura degli Ordini Mendicanti. Lo stile architettonico dei Domenicani e dei Francescani in Europa*, Padova 2003 (ed. ital. di *Architektur der Bettelorden. Die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa*, Darmstadt 2000), Valenzano, *Il cantiere architettonico*, 2011.

16 Gieben, *La componente figurativa*, 1996; L. Bourdua, *The Franciscans and art patronage in late medieval Italy*, Cambridge 2004; E. Cozzi, *Giotto e bottega al Santo: gli affreschi della sala capitolare, dell'andito e delle cappelle radiali*, «Il Santo», 42 (2002), pp. 77-91; S. Romano, *La salle capitulaire de la basilique Saint-Antoine à Padoue: les événements de 1310*, «Cahiers lausannois d'histoire médiévale», 48 (2008), pp. 85-108; T. Franco, *Aspetti di iconografia francescana intorno al 1310*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 453-464; A. Simbeni, *Le pitture del «parlatorio» nel convento di Sant'Antonio e l'intervento di Giotto*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 431-452.

17 M. Seidel, *Die Fresken des Ambrogio Lorenzetti in S. Agostino*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXII (1978), pp. 184-252.

18 F. D'Arcais, *La presenza di Giotto al Santo*, in *Le pitture del Santo di Padova*, a cura di Camillo Semenzato, Vicenza, 1984; M. Boskovits, *Insegnare per immagini: dipinti e sculture nelle sale capitolari*, «Arte cristiana», 78 (1990).

19 H. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal in der mittelalterlichen Klosterbaukunst. Studien zu den Bildprogrammen*, München-Berlin 2004.

20 D. Blume, *Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Worms 1983; K. Krüger, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien, Gestalt und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992; C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate*, Torino 1993; M. Bollati, *Gloriosus Franciscus. Un'immagine di Francesco tra agiografia e storia*, Padova 2012.

2. ICONOGRAFIA ANTONIANA AL SANTO: LA SPECIFICITÀ DEL CONTESTO DELLA BASILICA DI PADOVA

2.1. Il contesto storico dal 1231 alla fine del XIII secolo

La vicenda storica di Fernando da Lisbona, *canonico* agostiniano portoghese divenuto frate minore con il nuovo nome di Antonio, e successivamente figura di spicco nel giovane ordine mendicante, fino all'ultima permanenza a Padova, dove muore dopo un grande successo popolare seguito alle sue prediche trascinanti, è nota attraverso il filtro di fonti scritte per la maggior parte di tipo agiografico.²¹ Lo sviluppo della venerazione popolare sulla sua tomba, dal momento della morte (13 giugno 1231) in poi, è ricostruibile da un ventaglio più ampio e variegato di fonti scritte – agiografiche, ma anche omiletiche, documentarie, storiografiche, letterarie – cui si aggiungono le testimonianze costituite dall'edificio sacro eretto per custodire la sua tomba e dalle opere figurative – pitture, miniature, e successivamente reliquiari e sculture – che hanno riproposto la sua immagine in forme via via diverse, in progressivo adeguamento al mutare della situazione sociale e politica, della cultura, dei linguaggi visivi.

Tenendo conto di queste diverse tipologie di fonti cui possiamo fare affidamento, è opportuno riepilogare sinteticamente alcune tappe dello sviluppo del culto di sant'Antonio e del contesto padovano del XIII secolo quale inquadramento delle analisi che si proporranno sulla più antica tradizione iconografica antoniana sviluppatasi presso il luogo della sua sepoltura.

Il quarto decennio del secolo, all'indomani della morte di frate Antonio (1231) e della sua rapidissima canonizzazione (1232), rientra in quella prima fase di trasformazione dei seguaci di Francesco d'Assisi da gruppi di penitenti itineranti, con sistemazioni provvisorie, a nuclei di frati stabilizzati dentro le realtà urbane. In una crescente diffusione in tutta Europa, i frati minori vengono inquadrati in un ordine religioso istituzionale, sempre più 'sacerdotalizzato' e fortemente sostenuto dalla sede apostolica, anche in contrapposizione con eventuali poteri locali ostili.²² Tale processo è particolarmente evidente a Padova, in cui i confratelli di Antonio sono chiamati al compito di onorarne la tomba con una nuova costruzione, adeguata al crescente flusso di pellegrini.²³

Ciò avviene in stretta sintonia con il papato, come è testimoniato palesemente dalla rapidità della canonizzazione di frate Antonio, che è stata messa in relazione alla politica della sede apostolica tesa

21 Fonti padovane fondamentali, *Vita Prima o "Assidua"* (c. 1232), a cura di V. Gamboso, Padova 1981; *Vite "Raymundina" e "Rigaldina"*, a cura di V. Gamboso, Padova 1992. In generale sulla tradizione agiografica antoniana, «Vite» e *Vita di Antonio di Padova*, atti del convegno internazionale sull'agiografia antoniana, Padova 29 maggio – 1 giugno 1995, a cura di L. Bertazzo, «Il Santo», 36 (1996), fasc. 1-2.

22 Cfr. L. Pellegrini, *I quadri e i tempi dell'espansione dell'Ordine*, in *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, a cura di A. Bartoli Langelì, E. Prinzivalli, Torino 1997, pp. 165-201, in partic. pp. 175-191; G. G. Merlo, *Nel nome di san Francesco. Storia dei frati Minori e del francescanesimo sino agli inizi del XVI secolo*, Padova 2003, pp. 60-118.

23 S. Bortolami, *Minoritismo e sviluppo urbano fra Due e Trecento: il caso di Padova*, «Le Venezie Francescane», 2 (1985), pp. 79-95.

a sostenere il 'guelfismo' nell'Italia del nord: entro tale disegno politico, Padova veniva individuata come uno dei baluardi contro l'offensiva dello schieramento filo-imperiale, sostenuta nel nord est italiano dalla potente famiglia dei da Romano, e contro il diffondersi di pericolose tendenze considerate eretiche e da sradicare.²⁴ Ne sarà coerente conseguenza l'affidamento dell'ufficio dell'inquisizione nella Marca Trevigiana proprio ai Minori, che nel convento padovano avevano stabilito il centro della loro corrispondente provincia religiosa.²⁵

Il primo impatto sulla città della morte e della canonizzazione di frate Antonio è stato un immediato dilagare della devozione popolare. Così almeno ci racconta la *Vita prima* di sant'Antonio, o *Assidua*, redatta da un anonimo francescano, diretto testimone dei fatti padovani, probabilmente in occasione della canonizzazione (1232), presentando una società cittadina che coralmente riconosce la sua santità e la richiede con determinazione alla sede apostolica: dal vescovo, alle autorità comunali, a tutti gli strati sociali, ai maestri e studenti dell'università recentemente fondata in città.²⁶ E sostanzialmente concorde sarà la più tarda testimonianza del notaio Rolandino, che, rievocando i fatti del 1231, definisce Antonio «tutor et refugium et patronus» del popolo padovano.²⁷

In questo ambiente i francescani si inseriscono con successo, in un processo di radicamento sociale e di progressivo riconoscimento istituzionale.²⁸ Il vistoso impatto sul piano urbanistico del *locus* francescano lo conferma chiaramente: il cantiere della nuova chiesa e del convento annesso, che subito viene avviato, diventa il nucleo generatore di un nuovo borgo cittadino – inizialmente decentrato ma fin da subito attivo e in costante espansione – e della costituzione di una nuova piazza, funzionale al pellegrinaggio ma anche a una visione scenografica dell'edificio che si andava costruendo.²⁹ (figg.1-2)

24 A. Rigon, *Frati Minori e società locali*, in *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, a cura di A. Bartoli Langeli, E. Prinzivalli, Torino 1997, pp. 259-281; A. Rigon, *Dal Libro alla folla. Antonio di Padova e il francescanesimo medioevale*, Roma 2002, pp. 143-145; R. Paciocco, «Nondum post mortem beati Antonii annus effluxerat». La santità romano-apostolica di Antonio e l'esemplarietà di Padova nel contesto dei coevi processi di canonizzazione, in «Vite» e Vita di Antonio, 1996, pp. 109-135.

25 Mariano D'Alatri, *I francescani e l'eresia*, in *Eretici e inquisitori in Italia. Studi e documenti*, 1, *Il Duecento*, Roma 1986, pp. 91-112; A. Rigon, *Frati Minori, inquisizione e comune a Padova nel secondo Duecento*, in *Il «liber contractuum» dei frati Minori di Padova e di Vicenza (1263-1302)*, a cura di E. Bonato, Roma 2002, pp. V-XXXVI.

26 Secondo l'*Assidua* quasi tutta la città viene coinvolta nella richiesta di beatificazione, *Vita Prima*, 1981, pp. 380-423; cfr. inoltre A. Tilatti, *L'«Assidua»: ispirazione francescana e funzionalità patavina*, in «Vite» e Vita di Antonio di Padova, 1996, pp. 50-69; Rigon, *Dal Libro alla folla*, 2002, pp. 177-178, 246-249; P. Marangon, *Ideologia antoniana nel vescovo e nel comune di Padova del secolo XIII*, in *La devozione antoniana nella diocesi di Padova*, a cura di P. Giuriati, C. Bellinati, I. Daniele, Padova 1982, ripubblicato in *Ad cognitionem scientiae festinare*, a cura di T. Pesenti, Trieste 1997, pp. 241-269.

27 Cfr. *Rolandini Patavini Cronica in factis et circa facta Marchie Trivixane*, a cura di A. Bonardi, in *R.I.S.*, VIII, Città di Castello 1904, pp. 43-44; *Testimonianze minori su S. Antonio*, a cura di V. Gamboso, Padova 2001, pp. 361-362; Rigon, *Dal Libro alla folla*, 2002, pp. 180-183; inoltre sull'acquisizione di Antonio patrono di Padova, P. Marangon, *Le diverse immagini di s. Antonio e dei francescani nella società e nella cultura padovana dell'età comunale*, «Il Santo» 19 (1979), pp. 523-571, in partic. pp. 532-544 e Marangon, *Ideologia antoniana*, 1982, p. 252-255, 263-267.

28 Cfr. A. Rigon, *Frati Minori e società*, 1997, pp. 259-281, Rigon, *Dal Libro alla folla*, 2002, pp. 179-180.

29 Bortolami, *Minoritismo e sviluppo urbano*, 1985, pp. 79-95, in partic. pp. 83-94; prima attestazione di una piazza davanti alla chiesa dei Minori in *Vita Prima*, Padova 1981, pp. 402-405; P. Marangon, *Gli «Studia» degli ordini mendicanti*, in *Storia e cultura a Padova nell'età di sant'Antonio*, Convegno internazionale di studi, Padova-Monselice, 1-4 ottobre 1981, Padova 1985, ripubblicato in *Id.*, *Ad cognitionem scientiae festinare*, a cura di T. Pesenti, Trieste 1997, p.

Anche durante la congiuntura nel dominio di Ezzelino III da Romano sulla città, che pochi anni dopo la canonizzazione di Antonio si impone per un ventennio (1237-1256), questo processo di radicamento dei Minori e il cantiere architettonico da loro avviato non sembrano essersi arrestati, come indica il primo documento noto di un *laborerio* della chiesa risalente al 1238, a conquista ezzeliniana già avvenuta.³⁰

Una fase radicalmente nuova si apre dal momento della liberazione della città da Ezzelino (1256), che si prolunga per tutti i restanti decenni del XIII secolo. È ancora una volta l'intervento papale il motore iniziale del cambiamento, dapprima con l'indizione di una 'crociata' contro gli 'eretici' filoezzeliniani, poi con la costituzione di un esercito alla cui guida è posto l'arcivescovo di Ravenna, Filippo Fontana, delegato pontificio per tale impresa, che raccoglie numerosi fuoriusciti padovani nonché diversi frati Minori, tra cui spicca, nella narrazione di Salimbene de Adam, la figura singolare del frate laico padovano Clarello.³¹

L'insperata riconquista della città, nell'ottava di sant'Antonio del 1256, viene annunciata entusiasticamente dall'arcivescovo Fontana in una concessione di indulgenza a favore della basilica antoniana, in cui il merito della vittoria viene attribuito all'intercessione del Santo.³² Si dà l'avvio dunque nella coscienza della città di aver acquisito un nuovo santo protettore: come ha suggestivamente sintetizzato Rigon, Antonio da *pater Padue* diventa *patronus civitatis*, con conseguenze rilevanti sul piano del culto, ma anche nel proseguimento del cantiere architettonico della basilica che ne conteneva le sante spoglie.³³ Significativamente, ciò non mancherà di avere riverberi nell'iconografia antoniana elaborata a Padova al di fuori dell'ambito francescano, sia pur con attestazioni più tarde.³⁴ Nel clima di euforia per la città tornata 'guelfa', non manca di farsi sentire la voce del papa, che con la concessione di indulgenze per la costruzione della chiesa dedicata ad

84, riporta un documento del 6 dicembre 1234 in cui si nomina già una "contrada di S. Antonio" al posto della denominazione precedente di S. Maria Mater Domini.

30 Citazione del testamento di Buffonus de Bertholoto in P. Marangon, C. Bellinati, *La Basilica del Santo nei documenti d'archivio e storico-letterari dalle origini al 1405*, in *L'edificio del Santo di Padova*, a cura di G. Lorenzoni, Vicenza 1981, p. 197; sulla Buffone cfr. Marangon, *Le diverse immagini*, 1979, pp. 552-553 e Rigon, *Dal Libro alla folla*, 2002, pp. 143-145. Sul dominio di Ezzelino a Padova cfr. S. Bortolami, «Honor civitatis». *Società comunale ed esperienze di governo signorile nella Padova ezzeliniana*, in *Nuovi studi ezzeliniani*, I, a cura di G. Cracco, Roma 1992, pp. 161-239.

31 Su frate Clarello Noranelli, documentato dal 1259 al 1295, cfr. Marangon, *Le diverse immagini*, 1979, p. 532-533; Salimbene de Adam, *Cronica*, a cura di G. Scalia, Bari 1966, p. 571. Sulla 'crociata' cfr. Rigon, *Dal Libro alla folla*, 2002, pp. 179-180.

32 Che ha avuto forse dei 'suggeritori' nei francescani al seguito dell'esercito crociato (cfr. Rigon, *Dal Libro alla folla*, 2002, pp. 180-182, sulla testimonianza di Salimbene); il testo completo della *Celebre nomen* dell'arcivescovo Fontana in *Testimonianze minori*, 2001, pp. 264-265, e parzialmente in P. Marangon, C. Bellinati, *La Basilica del Santo nei documenti d'archivio e storico-letterari dalle origini al 1405*, in *L'edificio del Santo*, 1981, p. 199.

33 Rigon, *Dal Libro alla folla*, 2002, pp. 180-182.

34 Negli *Statuti dell'Unione delle fraglie* padovane, datati al 1295, in cui una celebre miniatura raffigura i quattro protettori della città riuniti entro una loggia glorificante: Prosdócimo, Giustina, Daniele, Antonio, cfr. G. P. M., *Statuti dell'Unione delle fraglie*, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra, Padova, Palazzo della Ragione - Palazzo del Monte di Pietà, Rovigo Accademia dei Concordi, 21 marzo - 27 giugno 1999, a cura di G. Baldissin Molli, G. Canova Mariani, F. Toniolo, Modena 1999, pp. 83-84.

Antonio sembra forse indicare la volontà di fare del nuovo edificio anche un simbolo di rinnovata fedeltà alla sede apostolica.³⁵

Va notato che le ricostituite istituzioni comunali con orientamento filopapale si inseriscono in un'ampia rete di alleanze che include, tra gli altri, Firenze, uno tra i più potenti e ricchi comuni italiani, come si evince dalle provenienze dei podestà scelti nei decenni successivi al 1256, con riflessi anche nell'ambito delle arti, come è stato convincentemente suggerito da Sante Bortolami.³⁶ Nel corso di un cinquantennio si fa via via più forte e veloce lo sviluppo della città nel suo insieme, a tutti i livelli, tra cui spicca il crescente e aggressivo ruolo politico del comune in ambito regionale.³⁷ Il conseguente aumento della ricchezza di Padova consente la ridefinizione in termini monumentali del suo volto urbano, sia nelle case civili, quelle private delle casate eminenti, e quelle pubbliche delle istituzioni comunali, sia in nuovi grandi edifici religiosi intrapresi per i tre ordini mendicanti insediatisi in città nel Duecento – oltre ai francescani, i domenicani e gli eremitani di Sant'Agostino – che vengono sostenuti con decisione dalle autorità politiche, entro un gioco complesso di equilibri interni tra i diversi attori della vita cittadina.³⁸

In questa età di grandi cambiamenti, si fanno più complesse le dinamiche tra i frati Minori, la società cittadina e le istituzioni locali: la presa sociale dei francescani si sviluppa costantemente e coinvolge tutti gli strati urbani, dai più umili ai più alti livelli: in particolare nella funzione di *cura animarum* assunta dai francescani, che diventano guide delle coscienze molto ascoltate anche presso alcune famiglie altolocate, e attraverso quello che è stato definito un potente mezzo di controllo e di indirizzo culturale della società, l'*officium fidei* affidato a inquisitori francescani.³⁹ Altri segnali dello stesso tipo sono il progressivo aumento di lasciti ai frati e le richieste crescenti di sepolture presso la basilica antoniana, un fenomeno che a fine secolo avrà un significativo incentivo – e non casuale – nelle nuove cappelle radiali.⁴⁰

35 Tre concessioni papali di indulgenze si susseguono in pochi giorni (*Quoniam ut ait* del 17 luglio 1256, *Vestre meritis religionis* del 30 luglio seguente, *Cum ad promerenda* del 3 agosto), cfr. trascrizione integrale in L. A. Bonato, *Originali di lettere papali dal 1227 al 1394 riguardanti i frati minori già conservate nell'archivio del convento del Santo di Padova*, Università degli Studi di Padova, Tesi di laurea, rel. F. Dal Pino, A.A. 1992-93, pp. 12-13, 16-22, 185-189.

36 Cfr. S. Bortolami, *Giotto e Padova: le occasioni per un incontro*, in *Giotto e il suo tempo*, Catalogo della mostra, a cura di V. Sgarbi e M. Cisotto Nalon, Milano 2000, 22-35, in partic. pp. 22-24. Si cita un caso specifico nel capitolo 3, al paragrafo 'S. Antonio nel Graduale II di Gemona'.

37 Cfr. J. K. Hyde, *Padova nell'età di Dante. Storia sociale di una città-stato italiana*, Trieste 1985, in generale, e in particolare pp. 197-221.

38 Cfr. F. Zuliani, *I palazzi pubblici dell'età comunale*, in *Padova. Case e palazzi*, a cura di L. Puppi, F. Zuliani, Vicenza 1977, pp. 3-20; F. Zuliani, *L'edilizia privata del duecento e trecento*, in *Padova. Case e palazzi*, 1977, pp. 21-27; *Padova. Basiliche e chiese*, a cura di C. Bellinati, L. Puppi, Vicenza 1975.

39 Marangon, *Gli «studia» degli ordini mendicanti*, 1985, pp. 70-78; Rigon, *Frati Minori, inquisizione*, 2002, pp. XXII-XXIX.

40 G. Lorenzoni, *Cenni per una storia della fondazione della basilica alla luce dei documenti (con ipotesi interpretative)*, in *L'edificio del Santo di Padova*, a cura di G. Lorenzoni, Vicenza 1981, pp. 17-30, in partic. p. 21, P. Marangon, C. Bellinati, *La Basilica del Santo nei documenti d'archivio e storico-letterari dalle origini al 1405*, in *L'edificio del Santo*, 1981, pp. 207-213; Bortolami, *Minoritismo e sviluppo urbano*, 1985, pp. 86-87, e di L. Bourdua, *The Franciscans and art patronage in late medieval Italy*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 17-28. Una recente ampia discussione

L'accordo sostanziale tra i Minori e il comune è testimoniato dall'entità del finanziamento pubblico alla basilica antoniana in costruzione a partire dal 1265 – che prevede anche la costituzione di una commissione mista di rappresentanti dei frati e delle istituzioni laiche per amministrare i denari elargiti; ma emerge anche dalle vicende occorse in singole significative contingenze, quali il ritrovamento della lingua incorrotta del Santo durante la ricognizione del corpo nel 1263, in cui troviamo presenti dodici *sapientes* nominati *ad hoc* dal comune a certificazione del riconoscimento ufficiale, e lo svolgimento a Padova del capitolo generale dei Minori nel 1276, un evento di grande portata e che richiedeva il consenso e il sostegno delle locali autorità politiche.⁴¹

La collaborazione tra frati e autorità pubbliche era particolarmente necessaria nelle attività dell'inquisizione, le cui normative prevedevano la ripartizione tra le due istituzioni dei proventi delle confische a danno dei condannati come eretici: un aspetto che sarà tra le cause di un conflitto che, col tempo, si insinuerà tra le due parti, scoppiando infine negli ultimi anni del secolo, fino alla denuncia presso la sede apostolica dei francescani inquisitori padovani, nel 1302, da parte del comune e del vescovo padovano, uniti allora in una contingente alleanza.⁴²

I rapporti tra francescani e sede vescovile, invece, sono costantemente conflittuali fin dal 1256, con fasi latenti o aperte, a causa di interessi e concezioni della chiesa contrastanti tra l'ordinario diocesano e i Minori, il cui progressivo inserimento viene vissuto dalle antiche strutture ecclesiali come invadente e sovvertitore degli equilibri tradizionali.⁴³

È in tale contesto che si realizza nel corso dei decenni il cantiere della basilica – fino al solenne evento del 1310, quando nella nuova chiesa si procederà a una traslazione della tomba di Antonio⁴⁴ – e che si manifestano le attenzioni per la tomba del Santo, come si vedrà nei paragrafi seguenti.

Va sottolineata l'importanza di due degli avvenimenti ora citati. Innanzitutto la ricognizione e la successiva traslazione del corpo di sant'Antonio nel 1263, in cui si registra il miracoloso ritrovamento della lingua incorrotta. Si tratta di una tappa importantissima per lo sviluppo del culto del Santo, a pochi anni dalla liberazione della città dal 'tiranno' Ezzelino e preludio dell'intervento diretto del comune nel cantiere (1265). L'evento significava, tra l'altro, il riconoscimento del ruolo cardine di sant'Antonio nell'identità dell'Ordine, reso evidente dalla presenza del ministro generale frate Bonaventura da Bagnoregio, e avveniva in parallelo con lo sviluppo dell'immagine popolare di sant'Antonio quale santo taumaturgo, di cui si registrerà, ad esempio, una significativa tappa

in B. Heinemann, *Der Santo in Padua: Raum städtischer, privater und ordenspolitischer Inszenierung*, Diss. 2009, Stuttgart 2012, pp. 392-412.

41 Cfr. Lorenzoni, *Cenni per una storia*, 1981, pp. 19-20; L. Bertazzo, *Il capitolo generale OMin. di Padova del 1310*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 315-327, ripubblicato in *Padova 1310*, 2012, pp. 17-29, in partic. p. 23.

42 Rigon, *Frati Minori, inquisizione*, 2002, pp. V-VI; se ne tratterà più ampiamente nel cap. IV.

43 Cfr. Marangon, *Le diverse immagini*, 1979, pp. 539-541; Rigon, *Dal Libro alla folla*, 2002, pp. 152-154.

44 Se ne tratterà ampiamente nel cap. IV.

successiva nella serie di guarigioni presso la tomba del Santo nel 1293, su cui abbiamo diverse e importanti testimonianze scritte.⁴⁵

Il secondo avvenimento, la scelta di Padova per il capitolo generale dei Minori nel 1276, oltre a indicare il già segnalato clima di accordo tra frati e comune, ha anche un risvolto nella storia del culto antoniano: in quell'occasione venne deciso di raccogliere nuove memorie sui santi dell'Ordine, e una probabile conseguenza di ciò fu la redazione di una nuova vita antoniana, la cosiddetta *Benignitas*, al di fuori dell'ambiente di Padova.⁴⁶ Non è forse un caso che di pochi anni successiva sia un'impresa artistica tra le più importanti della storia dell'iconografia antoniana, la realizzazione della vetrata istoriata nella basilica superiore di Assisi con immagini e storie di Francesco e Antonio, visivamente parificati sia tra loro sia con gli Apostoli, cui sono dedicate le altre vetrate della navata.⁴⁷ (fig.3) Sullo sfondo si intravede l'interesse dell'Ordine per la comunità padovana, custode del secondo santo francescano, la cui figura veniva coinvolta nel dibattito che accompagnava il lungo e difficile processo di ridefinizione identitaria dei Minori, caratterizzato da scontri esterni ma anche interni.⁴⁸ Non solo la figura straordinaria di Francesco, ma anche quella di Antonio, esempio di una più 'accessibile' santità, era caricata nelle riflessioni dei francescani di nuovi significati.⁴⁹ Alla luce di un tale contesto risulta ancor più singolare che nella basilica dedicata ad Antonio non si siano conservate immagini duecentesche del Santo. Un problema che verrà affrontato nel capitolo seguente.

2.2. Il contesto delle immagini antoniane al Santo dal 1232 alla prima metà del Trecento

Il problema delle prime immagini di sant'Antonio nella sua basilica padovana richiede una preliminare chiarificazione relativa ai contesti, mutevoli nel tempo, in cui esse si inserivano. Sono allo stesso tempo contesti fisici e ideali: lo spazio della basilica – che nel corso del Duecento subisce le modificazioni causate dallo sviluppo del cantiere architettonico – e la tomba del Santo – a sua volta cambiata nella forma e nella localizzazione, ineludibile termine di riferimento per qualunque discorso sull'immagine di sant'Antonio, in quanto fulcro centrale del santuario antoniano. Le riflessioni partiranno da quest'ultima.

45 Anche su questo si ritornerà ampiamente nel capitolo IV.

46 Sulla datazione della nuova leggenda antoniana vedi *Vita del "Dialogus" e "Benignitas"*, a cura di V. GAMBOSO, Padova 1986, p. 251.

47 S. Gieben, *La componente figurativa dell'immagine agiografica. L'iconografia di sant'Antonio nel secolo XIII*, in «Vite» e *Vita di Antonio di Padova*, Atti del convegno internazionale sull'agiografia antoniana, Padova 29 maggio – 1 giugno 1995, a cura di L. Bertazzo, «Il Santo», 36 (1996), pp. 321-333, in partic. pp. 325-327, F. Martin, *Le vetrate di San Francesco in Assisi. Nascita e sviluppo di un genere artistico in Italia*, Assisi 1998, pp. 75-76, W. Cook, *Images of St Francis of Assisi in painting, stone and glass from the earliest images to ca. 1320 in Italy*, Firenze – Perth 1999, pp. 44-47; inoltre Rigon, *Dal Libro alla folla*, 2002, pp. 96-100. Un nuovo contributo alla discussione in D. Cooper, Janet Robson, *The Making of Assisi. The Pope, the Franciscans and the Painting of the Basilica*, New Haven 2013.

48 Merlo, *Nel nome di san Francesco*, 2003.

49 Gieben, *La componente figurativa*, 1996.

2.2.1. La tomba di sant'Antonio

La tomba di sant'Antonio è sempre stata il centro attorno a cui tutto ruota e prende senso nella basilica antoniana. Il suo aspetto attuale è quello assunto tra la fine del XV e il tardo XVI secolo, quando la cappella e l'arca-altare del Santo in essa contenuta vennero definitivamente risistemate in un complesso architettonico e scultoreo che è riconosciuto come uno dei capolavori del rinascimento nel Veneto (fig. 4).⁵⁰ Ma già in precedenza si erano succeduti spostamenti e cambiamenti.

La nostra conoscenza della tomba e dei contesti in cui era inserita tra il 1231, anno della morte di sant'Antonio, e il 1350, quando si attua l'ultima traslazione nel braccio settentrionale del transetto della basilica, è tutt'altro che sicura e completa. Le fonti scritte di cui disponiamo lasciano molti dubbi sia sulle posizioni del sepolcro via via assunte all'interno dello spazio sacro della chiesa, sia sulla sua stessa forma originaria. Si tratta infatti di testi non interessati a descrivere l'aspetto della tomba e dello spazio che la conteneva. Inoltre le complesse vicende dell'arca dal Santo – tre traslazioni, nel 1263, nel 1310, nel 1350, una ricognizione del corpo santo, nel 1263, la sostituzione della tomba originaria con un'altra, probabilmente ancora nel 1263, ulteriori probabili rimaneggiamenti durante le due ultime traslazioni – si intrecciano a loro volta con le vicende, ancor più complesse e difficili da ricostruire, del lungo cantiere della basilica – oggetto tuttora di dibattito tra gli studiosi⁵¹ – e di conseguenza degli spazi entro cui la tomba veniva di volta in volta risistemata. Di un aspetto però possiamo essere certi: fin dall'inizio e poi ininterrottamente in seguito – giungendo ai nostri giorni – il vero centro di attrazione dei fedeli dentro la basilica antoniana è stato, appunto, la tomba del Santo. La successione di miracoli che le fonti attestano avvenire presso l'arca sia nel XIII che nel XIV secolo hanno fatto della basilica antoniana un centro di pellegrinaggio dalla celebrità crescente, con una caratterizzazione taumaturgica del culto di sant'Antonio, che appunto si focalizza sull'arca che contiene il corpo santo.

Da questo punto di vista risalta con grande evidenza la differenza rispetto al culto del fondatore dei Minori, san Francesco, presso la cui tomba, nella grande basilica di fondazione papale ad Assisi, si è invece sviluppato un pellegrinaggio di tipo essenzialmente penitenziale. Questa fondamentale differenza nella devozione popolare per i due primi santi francescani ha prodotto ripercussioni altrettanto evidenti sugli edifici realizzati per conservarne i corpi, benché i rispettivi progetti architettonici abbiano avuto inizio a pochissimi anni di distanza. All'interno le due basiliche sono totalmente diverse non solo nelle rispettive spazialità, ma anche per i modi di fruizione delle tombe dei santi che consentono ai pellegrini. La sepoltura di Francesco rimane “invisibile”, volutamente

50 Cfr. S. Blake McHam, *The Chapel of St. Anthony at the Santo and the Development of Venetian Renaissance Sculpture*, Cambridge 1994.

51 Cfr. G. Valenzano, *Il cantiere architettonico del Santo nel 1310*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 365-379, ripubblicato in *Padova 1310*, 2012, pp. 65-78, con precise indicazioni sul dibattito precedente.

nascosta sotto il livello della chiesa inferiore,⁵² quella di Antonio è al contrario esibita al massimo grado e 'offerta fisicamente' al fedele, che può accostarsi ad essa e toccarla.

È dunque la tomba, per sant'Antonio, l'oggetto di attenzione prioritaria sia del fedele, sia dei frati che la conservano. Lo diventerà anche per le autorità politiche della città dopo la cacciata di Ezzelino da Romano (1256), quando Antonio verrà riconosciuto come nuovo protettore civico e affiancato a quelli antichi – Giustina e Prosdocimo⁵³ – con i conseguenti investimenti di ingenti risorse nel cantiere della basilica-santuario.⁵⁴ I francescani, custodi del corpo del secondo santo del loro Ordine, sono stati i principali protagonisti delle attenzioni continue per la tomba, cui si devono i frequenti cambiamenti ai quali si è accennato, finalizzati a un sua fruizione ottimale e a un adeguamento del suo contesto fisico, estetico e semantico, via via che i cambiamenti sociali e culturali lo richiedevano. Per i pellegrini la tomba era – e rimane – l'oggetto fisico davanti a cui pregare e chiedere l'aiuto celeste: in altre parole, la tomba sembra essere stata fin dall'inizio 'un'immagine' concreta del Santo da invocare.

I risultati delle indagini effettuate in occasione della ricognizione del corpo di sant'Antonio, nel 1981, e della recente risistemazione della cappella dell'arca, uniti agli studi di Michele Tomasi sulle tombe su colonne⁵⁵ forniscono molte informazioni sull'attuale tomba di sant'Antonio, utili anche per la nostra ricerca.

Nella situazione odierna l'arca medievale è inglobata in un complesso apparato tardocinquecentesco che non ne consente una visione completa (fig. 5 a): il sarcofago originario funge da mensa d'altare sopraelevata, cui si accede da una scalinata con balaustre, arricchite di esuberanti elementi decorativi e scultorei. La tomba è più visibile dal lato posteriore (fig. 5 b): aprendo un cancello posto nella parte inferiore, si possono vedere quattro sezioni di colonne in marmo Proconnesio (due con collarino, due senza), alte un metro circa, che sostengono il sarcofago (fig. 6 d e), la cui base è costituita da una lastra di marmo Rosso di Verona; nel lato posteriore una larga cornice modanata di calcare Grigio Carnico (presente su tutti i lati e ottenuta probabilmente da un'unica colonna di spoglio tagliata in lunghezza in quattro parti), racchiude tre lastre marmoree, una grande di marmo Verde Antico Tessalico, al centro, e due basse e larghe in Proconnesio, nelle sezioni superiore e inferiore della specchiatura (fig. 5 b); analogamente troviamo sui lati corti dell'arca (fig. 6 b-c), entro la stessa cornice modanata, una lastra maggiore di Verde Antico al centro (di una diversa varietà, più chiaro e

52 Cfr. D. Cooper, 'In loco tutissimo et firmissimo': *The Tomb of St. Francis in History, Legend and Art*, in *The art of the Franciscan Order in Italy*, edited by W. R. Cook, Brill, Leiden- Boston 2005, pp. 1-37; D. Cooper, J. Robson, *Assisi e Padova, penitenza e taumaturgia: due esperienze diverse di pellegrinaggio nel primo Trecento*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 475-489, ripubblicato in *Padova 1310*, 2012, pp. 173-186.

53 Cfr. Marangon, *Le diverse immagini*, 1979, pp. 532-544; Marangon, *Ideologia antoniana*, 1982, p. 252-255, 263-267; un quarto patrono della città – Daniele – si aggiungerà di lì a pochi anni, sulla spinta dei canonici della cattedrale, che impongono un loro “santo rappresentante”.

54 Cfr. Lorenzoni, *Cenni per una storia*, 1981, p. 21.

55 M. Tomasi, *Il modello antoniano: tombe di santi su colonne o su cariatidi in area veneta nel Trecento*, «Il Santo», 48 (2008), pp. 123- 143; M. Tomasi, *Le arche dei santi. Scultura, religione e politica nel Trecento veneto*, Roma 2012.

più raro, sul lato ovest) e due minori in Proconnesio in alto e in basso; sul lato anteriore, infine, entro l'incorniciatura modanata, un'unica lastra di Verde Antico, su cui sono stati fissati elementi decorativi dorati moderni per “aggiornare” la superficie che funge da paliotto dell'altare (fig. 6 a); la faccia superiore, che costituisce anche il piano della mensa dell'altare, è una lastra di marmo Tasio.⁵⁶

Per quanto è dato di vedere, l'arca è sostanzialmente quella medievale, non toccata dagli interventi del XVI secolo. Se infatti eliminiamo virtualmente l'apparato cinquecentesco che la ingabbia, possiamo facilmente visualizzare un sarcofago innalzato di circa un metro sul terreno tramite quattro colonne, isolato al centro della cappella; facendo un confronto con altri due altari trecenteschi presenti al Santo – quello della cappella di San Giacomo, nella forma che aveva prima della sua parziale demolizione nel 1966 (fig. 7)⁵⁷, e l'arca-altare del beato Luca, nella cappella omonima (fig. 8), entrambi rimaneggiati ma facilmente ricostruibili nella situazione originaria – si rende evidente una tipologia simile, che da quella del Santo ha avuto origine: un'arca che funge anche da altare, sollevata su colonne e raggiungibile dagli officianti grazie a una scalinata anteriore, che non limita però la visibilità e l'accesso agli altri tre lati.⁵⁸ Secondo le convincenti argomentazioni di Marangon e Bresciani Alvarez, il sarcofago dove riposa il corpo di sant'Antonio è quello approntato nel 1263, successivamente spostato in occasione delle due traslazioni nel 1310 e nel 1350, che hanno forse comportato dei riassetamenti marginali.⁵⁹ L'arca su quattro colonne, che poggiano su di un resto di pavimento in Rosso di Verona, probabilmente trecentesco, corrisponde alla descrizione che ne fa Michele Savonarola a metà del Quattrocento e inserisce la tomba di sant'Antonio entro un'antica tradizione di tombe glorificanti su colonne (con esempi anche a Padova), in cui veniva evocato il rituale dell'*elevatio* utilizzato nelle liturgie di canonizzazione.⁶⁰ Le lastre in Verde Antico, a loro volta, sembrano ben adattarsi a quanto scrive Giovanni da Nono nella prima metà del Trecento, «sepultura beati Antonii confessoris ordinabitur ex lapidibus porphoreticis», in cui le 'pietre di porfido', senza specificazione del colore, andranno intese come di 'porfido verde', che l'aspetto variegato del Verde Antico può effettivamente simulare.⁶¹ Secondo Giovanni Lorenzoni la scelta di questo materiale si ricollega a un'antica tradizione glorificante – che si sviluppa in parallelo a quella del porfido rosso – recepita a Padova attraverso la mediazione di Venezia. Lo studioso nota che nella

56 Per le informazioni sui materiali cfr. L. Pertoldi, *La cappella dell'Arca di sant'Antonio nella Basilica di Padova. Marmi antichi, storia e restauro* (2008-2009), Poggibonsi 2011; una dettagliata analisi dell'arca in G. Bresciani Alvarez, *L'arca e l'altare del Santo alla luce delle fonti storiche e della recente ricognizione*, «Il Santo», 21 (1981), pp. 325-332, ripubblicata in *L'edificio del Santo*, 1981, pp. 257-261.

57 Cfr. D. Negri, *Il nuovo altare della cappella di S. Felice*, «Il Santo», 6 (1966), pp. 365-368.

58 Per l'altare di San Giacomo prima della demolizione cfr. G. Bresciani Alvarez, *L'architettura e l'arredo della cappella di S. Giacomo ora detta di S. Felice al Santo*, «Il Santo», 5 (1965), pp. 131-141; per l'altare del beato Luca G. Bresciani Alvarez, *L'architettura e l'arredo della cappella*, in *La cappella del Beato Luca e Giusto de' Menabuoi nella Basilica di Sant'Antonio*, coordinamento di C. Semenzato, Padova 1988, pp. 15-23, in partic. pp. 21-22.

59 Cfr. P. Marangon, *Traslazioni e ricognizioni del corpo di S. Antonio nelle fonti storico-letterarie*, in *Ricognizione del corpo di S. Antonio di Padova. Studi storici e medico-antropologici*, a cura di V. Meneghelli e A. Poppi, Padova 1981, pp. 13-64, ripubblicato in «Il Santo», 21 (1981), pp. 197-248; Bresciani Alvarez, *L'arca e l'altare*, 1981, pp. 325-332.

60 Cfr. Tomasi, *Il modello antoniano*, 2008, pp. 129-131.

61 Per il testo di Giovanni da Nono cfr. G. Fabris, *Cronache e cronisti padovani*, Cittadella 1977, pp. 144-146.

basilica marciana i due pulpiti del presbiterio sono realizzati l'uno in porfido verde, l'altro in profondo rosso, a connotare due diverse funzioni, religiosa e laica: era infatti riservato al clero officiante il primo, ad uso esclusivo del doge il secondo.⁶² Al Santo, dunque, potrebbe essere stato scelto il prezioso materiale verde di spoglio con la consapevolezza del suo significato simbolico di glorificazione nella sfera religiosa.

Tentando di interpretare le caratteristiche rilevate considerandole con gli occhi dei francescani che ne sono stati i committenti, la scelta di un'arca su colonne non solo esprimeva gli antichi simbolismi glorificanti, che ben si applicavano alla tomba destinata a contenere il sacro corpo, ma presentava anche degli indubbi vantaggi pratici⁶³: consentiva infatti di avvicinarsi alla tomba da ogni lato, se posta entro uno spazio sufficientemente ampio, e addirittura di potersi porre sotto di essa; dunque facilmente fruibile dai pellegrini, che sappiamo molto numerosi fin dall'inizio del culto antoniano. Che questo uso così diretto fosse effettivo viene confermato da tutte le leggende antoniane, che si soffermano spesso su tali forme di devozione 'fisica'. Non si trattava certo un'esclusiva del santuario padovano, ma qui era particolarmente accentuata, e dunque richiedeva soluzioni efficaci.⁶⁴

Ma oltre ad assolvere alle esigenze pratiche, la forma prescelta della tomba doveva essere in grado allo stesso tempo di comunicare le valenze simboliche che la committenza dei francescani assegnava ad essa. A questo proposito, possiamo ipotizzare che proprio per rendere espliciti nuovi simbolismi, nel 1263 si decise di sostituire la prima sepoltura, esistente dal 1231, segnando in tal modo il mutare di prospettiva delle generazioni di frati che si erano succedute nella custodia del corpo santo. La prima soluzione che, per quanto possiamo dedurre dalle fonti scritte, era costituita da una tomba terragna (o meglio, una cassa lignea depositata entro un piccolo vano scavato sotto il pavimento, con pareti in laterizio, ben attestata in tante chiese padovane, la basilica antoniana compresa), con una qualche struttura esterna che consentiva ai fedeli malati di stendersi sopra⁶⁵: ad esprimere la sobrietà e

62 Cfr. G. Lorenzoni, *Il porfido, marmo di porpora, in qualche esempio del Veneto medievale*, in *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*, atti del convegno di studi, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 24-25 ottobre 1996, a cura di O. Longo, Venezia 1998, pp. 299-316.

63 Cfr. Tomasi, *Il modello antoniano*, 2008, pp. 132-133.

64 Cfr. *Vita Prima*, 1981, *passim*; *Vita del "Dialogus" e "Benignitas"*, 1986, *passim*; *Vite "Raymundina"*, 1992, *passim*; come nota Tomasi, *Il modello antoniano*, 2008, p.134, un'efficace visualizzazione di questo tipo di fenomeni devozionali è presente nella scena dei *Miracoli presso la tomba del beato Luca* dipinta nella cappella del beato Luca (Giusto de'Menabuoi, 1382 ca.).

65 Cfr. Marangon, *Traslazioni e ricognizioni*, 1981, pp. 13-14, che individua e interpreta i passi nella vita antoniana *Assidua* relativi alla prima inumazione del corpo di sant'Antonio nella chiesetta suburbana dell'Arcella ([...] *quia tempus aestivum erat et humanis corporibus inimicum, fratres eum [il corpo del Santo] in capsella lignea, quemadmodum turbatis licuit, celerius condunt ac paululum fossa humo, expectationis gratias, capsam submittunt* [*Vita Prima*, XXII, 1]); tale *capsella lignea* o *capsa* subito dopo è chiamata anche *arca* (*Vita Prima*, XXII, 3-4) che dunque non veniva intesa con il significato di 'urna di pietra o di marmo'; successivamente la cassa con il corpo santo, definita *loculum*, è portata dentro la chiesa dei Minori a S. Maria Mater Domini, dove *episcopus, celebratis missarum sollempnis, beati Antonii corpus honorifice condidit* (*Vita Prima*, XXIV, 13, 16); nell'illustrazione dei miracoli «la tomba è chiamata indifferentemente *arca*, *tumulus* e *sepulcrum*; era circondata da un recinto (lo si dice nel racconto di una donna che non potendo accostarsi alla tomba per la folla, *per sudes arcam circumstanter, immisso pede, locum sepulcri conabatur pertingere* [*Vita Prima*, XXXI, 29]; e cfr. anche altri passi: [*Vita Prima*] XXXI, 5: *...coram arcam ... introductam*; XXXI, 15: *... intrans igitur ad locum sepulcri...*; XXXI, 21: *... ad arcam ... accessit et pedem ipsius ad locum utcumque intromisit...*; XXXI, 59: *... ad*

l'umiltà tipica delle origini del francescanesimo. La seconda soluzione, quella già descritta, frutto della risistemazione del 1263, puntava invece alla esaltazione e all'incentivazione massima della caratteristica 'taumaturgica' del Santo. Apparentemente nel nuovo assetto sembra emergere una contraddizione: da una parte si continua a rinunciare a qualsiasi apparato figurativo nell'arca, con scelte che possono sembrare di ripiego, come nei quattro sostegni, per i quali si riutilizzano parti di colonne preesistenti, senza capitelli o altre ornamentazioni; dall'altra le pur lisce superfici del sarcofago sono costituite da marmi pregiati e indubbiamente costosi, scelti e assemblati su probabili esempi veneziani.

Ben diversa si presenterà l'arca di San Domenico a Bologna (fig. 9) appena un anno dopo, con il prestigioso apparato figurativo approntato dalla bottega di Nicola Pisano, in seguito a un adeguamento che forse nasceva proprio come risposta alla risistemazione della tomba padovana.⁶⁶ Per quanto riguarda il Santo, un apparato figurato narrativo verrà sì realizzato, ma dopo il 1350, e non direttamente sull'arca, bensì sulle pareti che la circondano nella cappella in cui verrà trasportata, entro uno spazio ben delimitato che consentiva una tale soluzione, al contrario dei vasti spazi della basilica dove era posta almeno fino al 1310.

Di fronte a questa insistita sobrietà formale non sembra convincente la spiegazione di una mancanza di scultori locali validi. La rinuncia ad avvalersi direttamente della vicina prestigiosa tradizione scultorea veneziana, come è avvenuto in altri casi in tutta la terraferma veneta, sembra piuttosto suggerire una consapevole rinuncia a soluzioni figurate. E d'altra parte proprio il modello 'severo' della tomba di sant'Antonio ha indotto non pochi committenti successivi, padovani e non, a sceglierlo come modello di riferimento per le proprie sepolture.⁶⁷

Non conosciamo però quale 'contesto' caratterizzava la tomba dentro lo spazio della basilica.⁶⁸ Era, certo, un'arca-altare⁶⁹, ma gli accenni, nelle fonti agiografiche, a grate protettive e il rinvenimento

tumulum beati Antonii semel et iterum intrans...). Di diverse persone si dice che furono collocate *super arcam*, *super tumulum*, *super sepulcrum*, usando più volte il verbo *elevare* (*super arcam elevata ... deposita vero de arca* [Vita Prima, XXXI, 34-35]). Altrove si accenna a un *pannum*, *quo operiebatur arca* [Vita Prima, XXXIII, 2]». Anche gli studi antropologici-medici sul corpo del Santo hanno contribuito a formulare ipotesi sulle modalità di sepoltura – e quindi indirettamente su quale tipo di tomba lo ha contenuto – nell'arco di tempo 1231-1350, cfr. V. Terribile Wiel Marin, *Nuove ipotesi sulle modalità di sepoltura di S. Antonio*, in *La ricognizione del corpo di S. Antonio (1981). Nuove acquisizioni*, a cura di V. Terribile Wiel Marin, «Il Santo», 26 (1986), pp. 297-306.

⁶⁶ Anche l'arca di San Domenico è stata profondamente modificata (nelle tavole si presenta una ricostruzione ipotetica della situazione duecentesca di Massimo Ferretti (cfr. Ferretti, *Collaboratore di Nicolo Pisano*, 2000). Sul confronto tra le sepolture di Antonio e Domenico come segno della rivalità tra francescani e domenicani cfr. L. Bourdua, *The Franciscans and art patronage in late medieval Italy*, Cambridge 2004, p. 92; inoltre Tomasi, *Il modello antoniano*, 2008, pp. 136-137, e, per una ricostruzione virtuale dell'aspetto duecentesco dell'arca di san Domenico, M. Ferretti, *Collaboratore di Nicola Pisano. Tre accoliti con turibolo, navicella, ampolla*, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra, Bologna, Museo Civico Archeologico, 15 aprile – 16 luglio 2000, a cura di M. Medica, Venezia 2000, pp. 217-225, scheda n. 59.

⁶⁷ Cfr. Tomasi, *Il modello antoniano*, 2008, pp. 137-143.

⁶⁸ Come suggerisce Tomasi, *Le arche dei santi*, 2012, p.173, il 'contesto' di un'arca santa, nel senso di 'iniziative' e 'opere' in relazione con il monumento funerario, che 'ne amplificavano, estendevano, arricchivano il messaggio', doveva essere un dato importante anche per la tomba duecentesca di sant'Antonio, oggi non più facilmente ricostruibile; ha tentato di interpretare la documentazione su questo problema Marangon, *Traslazioni e ricognizioni*, 1981, p. 23.

nella tomba durante la ricognizione del 1981 di una epigrafe assegnabile con buona probabilità a una data vicina al 1263⁷⁰ (fig.10), potrebbero riferirsi a una qualche forma di cancellata, su cui forse era fissata l'epigrafe.

Un possibile indizio sulla collocazione precedente la traslazione del 1310 ci viene fornita invece dal *Chronicon di Lanercost*, redatto probabilmente poco dopo il 1346, che riporta la testimonianza di un francescano inglese presente a Padova nel 1293, quando si registrarono nuovi clamorosi miracoli presso la tomba del Santo.⁷¹ Nella narrazione si insinuano alcuni cenni all'arca e allo spazio circostante che si può tentare di interpretare: si parla dell'arca sopra colonne, di fedeli che la toccano e che si accalcano intorno, della presenza massiccia delle donne, della possibilità di rimanere anche tutta la notte in preghiera presso la tomba. Particolarmente interessante è il racconto del miracolo di frate Bernardino da Parma (che recupera l'uso della lingua), il quale «*patiens locum Arche, quo sanctus elevatur, devote frequentavit*»; una volta avvenuto e riconosciuto pubblicamente il miracolo, «*fit deinde concursus convicaneorum, in quorum praesentia curatus loco eminenti coram Archa, voce alta incepit, "Salve Regina" etc. Qua cum antiphona beati Antonii solemniter decantata, minister, sumpto themate, fecit sermonem, et publicavit miraculi seriem.*»⁷²

Se ne deduce che l'arca del Santo era elevata, come sappiamo da altre fonti, ma anche che esisteva un *locus eminens coram Archam*, dal quale il *minister*⁷³ poteva intonare canti di ringraziamento e rivolgere una predica ai presenti (*sumpto themate, fecit sermonem*): una situazione che fa pensare a un pulpito; il quale poteva anche essere mobile (ligneo), ma, più verosimilmente, vista la collocazione della scena dentro la basilica e presso l'arca del santo, su un vicino tramezzo, ove appunto erano

69 Cfr. *Le arche dei santi*, 2012, p. 174.

70 «Anno Domini MoCCXXX I mensis iunii die XIII obiit / beatissimus Christi confessor sanctus Antonius, ordinis / fratrum Minorum apud Paduam. Canonizatus est a / venerabili domino Gregorio Papa IX MoCCXXX / II indicione V sub die Pentecostes. Tra / slatus est MoCCLXIII octava Resurrectionis / Domini de loco, in quo prius iacuit ad basilicam, in ho / nore ipsius constructam. Amen.» (trascrizione Foladore, *Il racconto della vita*, 2009, vol. I, p. 107); l'iscrizione è di tipo documentario, analogamente a quelle della tomba di Simeone profeta a Venezia, cfr. Tomasi 2012 pp.176-178, diverso dal tipo 'celebrativo' del santo – e soprattutto del committente – presente sulle arche di san Luca e san Mattia nella basilica di S.Giustina a Padova (con iscrizioni di Albertino Mussato, oggi perdute, *ibidem*, pp. 179-182); insieme ad essa furono ritrovati i sigilli dell'autorità politica cittadina, a conferma della notizia sulla presenza dei 12 rappresentanti del Comune nel corso della ricognizione del 1263, cfr. C. Bellinati, *Iscrizione del sec. XIII. Portale maggiore della Basilica del Santo*, «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti», 99 (1986-1987), pp. 5-9.

71 Cfr. *Testimonianze minori*, 2001, pp. 365-405.

72 Cfr. *Testimonianze minori*, 2001, p. 386, da cui traggio un più ampio stralcio dell'episodio: «*patiens locum Arche, quo sanctus elevatur, devote frequentavit; ubi factum est, mirificante Altissimo sanctum suum, ut eodem die, circa horam vespertinam, in egrum ibi orantem irrueret commotio quedam omnium intraneorum, non sine tortura penali; qua compellente, ab Archa recedens, materiam quandam vilem et quasi sulphuream evomit. Sentiens ex hoc se posse respirare, sed linguae officium necdum habere, acceptis tabulis, scripsit et occurrenti fratri porrexit, quod crederet se in crastino lecturum epistolam, cum sancti patris adiutorio. Denuo festinans ad scrinium, comitantibus eum tribus fratribus, post morulam satis brevem, meruit usum linguae. Confluxit statim fratrum multitudo, qui, quod factum fuerat conspicientes, Dominum et sanctum stillantibus oculis collaudaverunt. Fit deinde concursus convicaneorum, in quorum praesentia curatus loco eminenti coram Archa, voce alta incepit, "Salve Regina" etc. Qua cum antiphona beati Antonii solemniter decantata, minister, sumpto themate, fecit sermonem, et publicavit miraculi seriem.*»

73 Gamboso, *ibidem*, p. 387 nota 20, propone possa essere fra Bartolomeo Mascara, ministro provinciale in quell'anno.

normalmente posizionati i pulpiti.⁷⁴ Si tratta indubbiamente di uno spunto limitato e da considerare con cautela, che, riconnettendo l'arca a una posizione vicina al tramezzo, la situerebbe davanti al recinto presbiteriale, ovvero sotto la terza cupola, in accordo a quanto afferma da Nono.

Dalla pur limitate conoscenze sicure che abbiamo della situazione della tomba dopo la traslazione del 1263 traiamo comunque un aspetto importante in funzione della discussione sull'iconografia antoniana: la tomba del Santo appariva essa stessa rigorosamente aniconica, a differenza di altre tombe di santi – l'esempio di quella sostanzialmente coeva di San Domenico è illuminante in tal senso, ma a Padova stessa altre successive saranno realizzate con apparati figurativi, a partire da quella di san Luca. L'aspetto 'prestigioso' dell'arca del Santo giocava esclusivamente sulla posizione elevata e sul materiale, raro e prezioso, carico di simbolismi, come sembra indirettamente confermare la specificazione sul porfido del 'laico' Giovanni da Nono.

2.2.2. La basilica del Santo di Padova

Nessuna opera figurativa duecentesca è oggi visibile né all'esterno né all'interno della basilica antoniana: nessuna immagine 'originaria' di sant'Antonio che sia stata preservata. E nessuna notizia in merito.

I problemi aperti sulle prime immagini antoniane, che verosimilmente non dovevano mancare nella sua basilica già nel XIII secolo, sono strettamente intrecciati con il contesto architettonico e con le vicende duecentesche del cantiere antoniano. Si tratta di un tema a sua volta assai problematico⁷⁵, che in questa sede non verrà analizzato sistematicamente, se non per limitati spunti.

Tra i diversi e contrastanti pareri espressi dagli studiosi in merito, uno va segnalato perché ha introdotto nel dibattito un punto di riferimento cronologico precoce – e di una certa solidità – su una parte dell'edificio che verrà discussa dal nostro punto di vista: nel fondamentale volume sul Santo curato da Giovanni Lorenzoni nel 1984, Fulvio Zuliani ha datato il portale di ingresso (figg. 11-12) e la retrofacciata – le murature e gli elementi di decorazione scultorea originaria ad esse pertinente (figg. 13-14) – a non oltre la metà del XIII secolo, indicando queste parti come quelle più antiche dell'attuale edificio.⁷⁶

Dalla parte opposta, un'altra zona della basilica con implicazioni su possibili immagini antoniane, quella del presbiterio e delle cappelle del tornacoro, consente di ancorare le strutture visibili a una documentazione più esplicita: la ricostruzione degli alzati nella prima metà del XV secolo, che non ha

74 Un'immagine che forse si ispira al tramezzo del Santo, tarda ma assai significativa perché probabilmente ispirata all'arredo interno della basilica antoniana, viene raffigurata da Altichiero nell'oratorio di San Giorgio, su cui cfr. B. Hein, *L'iconografia della basilica di Sant'Antonio nel Trecento*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 389-416, ripubblicato in *Padova 1310*, 2012, pp. 87-113, in partic. pp. 108-111.

75 Cfr. G. Valenzano, *Il cantiere architettonico del Santo nel 1310*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 365-379, ripubblicato in *Padova 1310*, 2012, pp. 65-78, che riporta e discute le diverse opinioni sul cantiere e la datazioni delle strutture architettoniche.

76 Cfr. F. Zuliani, *Alcune note sul ruolo della scultura ornamentale al Santo*, in *L'edificio del Santo*, 1981, pp. 175-180.

però modificato la pianta della versione precedente e buona parte degli alzati delle cappelle radiali (come testimoniano, tra l'altro, i resti di affreschi di inizio Trecento in due cappelle sul lato sud⁷⁷). Queste ultime, in particolare, sappiamo che erano in costruzione fin dagli anni novanta del XIII secolo, un dato cronologico sicuro tra tante incertezze.⁷⁸

Ma la questione più rilevante dal nostro punto di vista, perché strettamente legata al problema della posizione della tomba di sant'Antonio nel XIII secolo e perché tocca il più vistoso elemento comunicativo espresso dalle forme architettoniche della basilica, è quella del sistema di copertura a cupole (figg. 15-16). Su questa parte dell'edificio le proposte di datazione sono molto divergenti, oscillando tra la seconda metà del XIII secolo e la prima metà del successivo.⁷⁹

Con la consapevolezza che la problematica non consente di avere certezze, si tenterà nuovamente di rileggere la fonte storica principale e più dibattuta per mettere in luce quale relazione viene in essa indicata tra arca e edificio che la contiene e riflettere sulla percezione dei simbolismi che il singolare sistema cupolato doveva originariamente veicolare. Il testo è la *Visio Egidii regis Patavie* di Giovanni da Nono, a sua volta oggetto di datazioni diverse, entro i primi decenni del XIV secolo, e di pareri divergenti sul grado di fedeltà alla redazione originaria delle copie manoscritte pervenuteci.⁸⁰

Se ne riporta l'intero brano riferito alla basilica antoniana, in modo da non isolare le singole affermazioni dal contesto che le contiene:

«Hoc tam magnum templus per fratrem Antonium, qui erit de ordine fratrum Minorum, prius ex cannis surgalibus quam ex lapidibus construetur. Et in octava die mortis illius, cuius anima ad celestem gloriam deducetur, Paduam recuperabunt sui cives de mense Junii. Ob hanc gratiam, quam a Deo habebunt paduani, huius beati Anthonii confessoris precibus intervenientibus, tale statuent ordinamentum, quod anno quolibet fratres illius loci sancti Anthonii pro hedificanda ecclesia una quatuor milia librarum parvorum habeant et quod singulo anno quartadecima die Junii ad vespertas festi huius beati debeant ire omnes clerici Padue et singuli fratalearum homines singulas candelas grossas seu cyriotos debeant portare; et quod in octava huius festi decem equi debeant currere ad bravium unum de scarleto. At equus, qui citius iuxta bravium cucurrerit, habebit illud; et equus, qui secundus erit in cursu, habebit unum ancipitrem, et tercius gallum unum.

Hoc grande templum, quod patavi hedificari facient, sex habebit revolutiones in rotunditatem deductas. At in prima facie huius templi erit hedificatum unum parvum campanile, cuius muro

77 F. D'Arcais, *La presenza di Giotto al Santo*, in *Le pitture del Santo di Padova*, a cura di Camillo Semenzato, Vicenza, 1984, pp. 3-13.

78 Lorenzoni, *Cenni per una storia*, 1981, pp. 21-22; G. Bresciani Alvarez, *L'architettura nel complesso del Santo: basilica e convento*, in *La Basilica del Santo. Storia e arte*, Roma-Padova 1994, pp. 148-150.

79 Cfr. Valenzano, *Il cantiere architettonico*, 2011.

80 Cfr. Marangon, *Traslazioni e ricognizioni*, 1981, pp. 27-33; G. Valenzano, *La cultura architettonica a Padova nel primo Trecento e Giovanni degli Eremitani, Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano e F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 278-279.

adherebunt triginta sex columpnelle albi marmoris. Hee columpnelle spacio interposito divise erunt et bine posite.

Post secundam revolucionem erit alterum positum campanile, quod ad similitudinem primi construetur.

In summitate tercię revolucionis ordinabitur unum campanile parve altitudinis ex lignis aericeis laboratum atque cohoptum plumbo. Ac in eius summitate ponetur unus angelus eneus et auro cohoptus, qui tubam unam auream suis tenebit manibus.

Et a lateribus tercię revolucionis hedificabuntur due revolutiones que crucis formam ecclesie dabunt. Insuper et a lateribus sexti turli seu revolucionis, ex lapidibus albis et nigris hedificabuntur duo campanilia, que tante erunt altitudinis in quantam ab arcu fere posset extendi sagitta. Horum cohoptura ex lignis aericeis ad similitudinem acus formata erit, altitudinis cubitorum sexaginta, et velata plumbo.

Sepultura beati Antonii confessoris ordinabitur ex lapidibus porpheticis, que sub terciā revolucionē ponetur. Et in annis mille trecentis et septem de hoc loco ad alium mutabitur locum. Sub septima vero revolucionē ponetur altare maius, circa quod erunt hedificata altaria novem cum pulcherrimis fenestris vitri diversis laborati coloribus.

Post hec altaria per fratres manentes in hoc templo locus unus ordinabitur, qui dicetur Paradisus et in quo sepelientur defunctorum corpora patavorum.

Hee omnes revolutiones rotunde, que turli dicuntur, ex lapidibus coctis et lignis aericeis constructe erunt cooperte plumbo.»⁸¹

Giovanni da Nono ci dà informazioni soprattutto sull'aspetto architettonico della basilica antoniana, che, a differenza di un pellegrino interessato prioritariamente alla tomba, è il vero centro del suo interesse. Questa particolare prospettiva è conseguente alla sua ideologia civica e agli intenti della *Visio*, ovvero celebrare i fasti delle istituzioni comunali, cui lo stesso da Nono apparteneva.⁸²

Questo sguardo 'laico' ci consente di conoscere una percezione dell'edificio – e in particolare del suo singolare sistema di coperture a cupole – non coincidente con quelli che presumibilmente erano i simbolismi attribuiti alla forma della basilica da parte della componente religiosa della committenza, i francescani.

Proprio sulle cupole la *Visio* si sofferma con una descrizione che evidentemente è ammirata e orgogliosa. Relativamente all'esterno della “grande chiesa” (*tam magnum templum; hoc grande templum*), infatti, l'attenzione è concentrata esclusivamente sul sistema di copertura, di cui sono riportate alcune misure delle altezze (che giustificano l'aggettivo iniziale, *tam magnum*, dato alla chiesa), presumibilmente considerate fuori del comune ed esse stesse da ammirare. Cita tutti i

81 Cfr. Fabris, *Cronache e cronisti*, 1977, pp. 145-146.

82 C. Gasparotto, *Guide e illustrazioni della Basilica di Sant'Antonio in Padova*, «Il Santo», 2 (1962), pp. 232-236, 239-244.

campanili, anche quelli minori; delle cupole specifica che la terza ha un ulteriore innalzamento rispetto alle altre, ed è coronata da un angelo dorato. Nel breve cenno all'interno della chiesa questa stessa terza cupola viene nuovamente nominata (è l'unico caso di una descrizione esterna e interna di una cupola) per specificare che sotto di essa è posta la tomba di sant'Antonio (fig. 17). Se tale discussa sezione del testo è originale, possiamo ragionevolmente dedurre che Giovanni abbia visto con i propri occhi questa localizzazione della tomba, ed è un dato significativo che non venga specificato dove essa sia stata spostata successivamente (lo spostamento è datato dal nostro autore al 1307, ma sappiamo essere in realtà avvenuto nel 1310⁸³): il dato sembra non averlo interessato, o forse in questo silenzio potrebbe cogliersi un'implicita disapprovazione per lo spostamento avvenuto (in tal caso la precisa indicazione di una collocazione non più esistente rifletterebbe la sua approvazione, e la mancata analoga specificazione di quella successiva e più attuale, invece, una contrarietà dell'autore). In ogni caso un aspetto brano dedicato al Santo salta agli occhi: sia nella descrizione esterna che in quella interna da Nono dà indicazioni specifiche sulla terza cupola, e solo per quella, o per definire la sua forma diversa dalle altre (all'esterno) o per indicare che la tomba di sant'Antonio per un certo periodo era posta sotto di essa (all'interno). Colpisce la sottolineatura che Da Nono riserva alla guglia della cupola, il campanile *ex lignis aerice laboratum atque cohoptum plumbo*, e soprattutto all'angelo posto sulla sommità - *in eius summitate ponetur unus angelus eueus et auro cohoptus, qui tubam unam auream suis tenebit manibus* – che affida alla plastica immagine della figura dorata posta a dominare le altezze della grande basilica il compito di esprimere l'orgoglio del giudice padovano per l'impresa architettonica della sua città.⁸⁴ Una singolare eco si può cogliere in una delle *Vite* antoniane, la *Benignitas*, che aveva riservato per lo stesso Antonio un'immagine metaforica assai simile a commento della sua straordinaria capacità di eloquio nella predicazione: «stabant omnes sic attoniti, servum Domini (...) contemplantes (...) tamquam si unus de spiritibus angelicis de celo descendisset (...). Nec mirum, cum Deus tanta eum perfuderit gratia, quod <sermo eius> ex lingua sua facunda et disertissima, voce clara et placidissima, quemadmodum tuba Dei, ab omnibus audiebatur ac intelligebantur.»⁸⁵ Il santo frate predicatore, nel racconto trasfigurante dell'agiografo, appare alle folle come un angelo disceso dalle altezze celesti, la cui voce suonava come "una tromba di Dio": c'è da chiedersi se nella figura dorata sulla cupola del Santo non si fosse voluto proporre un'allusione ad Antonio, la cui tomba, almeno per un periodo, era posta appunto sotto di essa.

La testimonianza di Giovanni da Nono, per quanto diversamente interpretabile per altri aspetti, non lascia a mio avviso molti dubbi sul fatto che per un certo periodo di tempo la tomba occupasse il

83 Cfr. Marangon, *Traslazioni e ricognizioni*, 1981, pp. 27-31.

84 Cfr. L. Baggio, *Le committenze dei cantieri architettonici del Santo di Padova dal 1231 al 1310*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 360.

85 Cfr. *Vita del «Dialogus» e «Benignitas»*, a cura di V. Gamboso, Padova 1986, pp. 498-501.

centro fisico e simbolico della basilica per cui era stata costruita. Che ci fosse già la terza la cupola al di sopra (ciò che sembra l'interpretazione più coerente con il testo che ci è giunto) o che non fosse ancora realizzata (secondo altre interpretazioni, anche in base a presunte manomissioni del testo originario), ma verosimilmente almeno già progettata per tale posizione, la tomba agli occhi di da Nono accentrava su di sé lo spazio circostante.

Ad uno sguardo più complessivo, sembra anche di poter cogliere dal testo della *Visio* che il sistema cupolato fosse l'elemento di gran lunga più importante della veduta esterna, essendo l'unica parte a essere descritta e con dovizia di particolari, coerentemente con quanto si è già rilevato sul collegamento che viene fatto tra la terza cupola vista da fuori e la stessa cupola vista da dentro in riferimento alla tomba del Santo: viene colta, insomma, una caratteristica architettonica che conferisce un preciso senso all'edificio in rapporto alla sua funzione di spazio glorificante di un corpo santo. Nel testo di da Nono, però, non viene dato un significato di tipo religioso a questo aspetto della costruzione, e anzi non viene neppure specificato che la terza cupola abbia una forma a cono: in altre parole, non c'è alcun esplicito richiamo al Santo Sepolcro di Gerusalemme, che invece noi ci aspetteremmo di sentire.

Il simbolismo gerosolimitano, al contrario, era ben presente nella tradizione agiografica francescana, fin dalla prima vita di Antonio, l'*Assidua* (1232 circa). Entro la logica agiografica che la caratterizza, intesa a trasfigurare le vicende terrene dei personaggi oggetto di narrazione in segni dell'azione divina che si compie tramite loro, l'*Assidua* utilizza un'immagine biblica ricca di suggestione e di echi simbolici per definire la concordia cittadina miracolosamente ritrovata dopo i violenti conflitti tra i quartieri per accaparrarsi il diritto di conservare il corpo santo, subito dopo la morte di Antonio: «Miraculorum igitur luce clarissima radiante, fidelium excitatur devotio et, edificante Deo Ierusalem novam, dispersionis Israel representatur congregatio.»⁸⁶

La riunificazione del popolo padovano – simbolicamente trasfigurata nel popolo di Israele disperso – ha come conseguenza il fiorire dei miracoli, la cui *luce clarissima* e la conseguente devozione dei fedeli rendono evidente l'azione divina, tesa a edificare una nuova Gerusalemme attorno a quel sepolcro. Sant'Antonio può dunque a buon diritto essere definito *pater Padue*, il nuovo santo che ricostituisce la città su nuove fondamenta. Se dunque, come è stato proposto, il concetto di “nuova Gerusalemme” si riferisce al popolo padovano rinnovato dall'azione di Antonio, l'edificio che viene costruito per il rifondatore della città sarà assimilabile a sua volta a un 'nuovo santo sepolcro'.

L'*Assidua*, conservando ininterrottamente il prestigio di fonte originaria, ed essendo letta da tutte le generazioni di francescani (rimanendo a fondamento di tutte le successive versioni di leggende dedicate al Santo), continuava a veicolare anche questo simbolismo, ineludibile perché posto in un luogo chiave della narrazione. Ho già posto in relazione questo specifico passaggio del testo

86 *Vita Prima*, 1981, pp. 406-407.

dell'*Assidua* con le decisioni che nei decenni successivi i progettisti e i costruttori prenderanno riguardo alla forma da dare alla basilica antoniana.⁸⁷ La coincidenza di un richiamo alla 'nuova Gerusalemme' con una forma quale la cupola a cono – segno distintivo del Santo Sepolcro di Gerusalemme – che diverrà segno qualificante dell'edificio nella sua versione definitiva, difficilmente è stata casuale.

Per concludere questa serie di considerazioni, l'arca di sant'Antonio, oggi decentrata, nel XIII secolo dobbiamo invece immaginarla come protagonista assoluta dello spazio della basilica antoniana tra 1263 e 1310. E anzi in questo lasso di tempo, o almeno nella sua fase finale (secondo i diversi pareri sulla costruzione delle cupole), l'edificio nel suo insieme è apparso in modi ben più evidenti di oggi in funzione di essa: l'arca era al centro dello spazio basilicale, lì dove si dilata anche lateralmente nei bracci del transetto (non ancora occupati dalle attuali cappelle dell'Arca e di San Giacomo, costruite dalla metà del Trecento in poi), davanti al recinto presbiteriale, in asse con l'altare maggiore, e soprattutto sotto la glorificante cupola centrale, che all'interno spicca per la sua altezza maggiore rispetto alle altre, e all'esterno si configura a cono, distinguendosi nettamente rispetto alle altre cupole sia nelle misure che nella forma; e inoltre all'apice della sua guglia l'angelo tubicini dorato indica il luogo esatto del corpo santo qui custodito.

Tale soluzione formale, che è anche l'elemento di gran lunga più significativo dell'edificio – tanto da renderlo 'anomalo' e paragonabile solo al suo probabile modello, la basilica di San Marco a Venezia, cui peraltro si distacca proprio per la presenza del cono – introduce un segno di clamorosa evidenza connotante la santità della sepoltura sottostante.⁸⁸

L'immagine esterna della basilica dunque, con la sua impressionante serie di cupole allineate sulla pianta cruciforme, dominate dall'alto cono centrale, simbolica allusione al Santo Sepolcro, diventava un “motivo iconografico” in sé. Anch'essa, in qualche modo, immagine univoca del santo Taumaturgo in essa custodito e offerto alla venerazione dei fedeli. Non a caso diverrà precocemente – fin dalla prima metà del Trecento – oggetto di raffigurazioni in contesti e per finalità tra loro diversi, a riprova del suo fortissimo impatto visivo.⁸⁹

87 L. Baggio, *Le committenze dei cantieri architettonici del Santo di Padova dal 1231 al 1310*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 331-363, in partic. pp. 339-341; ripubblicato in *Padova 1310*, 2012, pp. 33-64,.

88 Accenna a questi aspetti Bresciani Alvarez, *L'architettura nel complesso*, 1994, pp. 135-199, in partic. pp.159-161.

89 Cfr. Hein, *L'iconografia della basilica*, 2011.

3. ICONOGRAFIA ANTONIANA AL SANTO DI PADOVA NEL XIII SECOLO

3.1. Le raffigurazioni più antiche di sant'Antonio al Santo: immagini perdute e ipotizzabili

Dal punto di vista della storia dell'iconografia antoniana si osserva un fenomeno singolare: nella basilica che conserva la tomba di sant'Antonio e dove è nata (1231) e si è sviluppata una vasta e ininterrotta venerazione popolare nei suoi confronti, constatiamo la totale assenza di immagini duecentesche che lo raffigurino. Mancano del tutto immagini 'originarie' di Antonio che, come in altri casi, la tradizione abbia reso 'esemplari', ed esse stesse oggetto di venerazione.⁹⁰

L'opera tra quelle conservatesi che possiamo ritenere più antica, una raffigurazione ad affresco della *Vergine con il Bambino tra i santi Antonio e Francesco*, dipinta nella lunetta della porta antica della sacrestia ci conduce cronologicamente molto avanti, tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento.⁹¹ Si tratta dunque di un'opera realizzata nel contesto della fase conclusiva del lungo cantiere della basilica e del convento, ben lontano da una fase 'originaria' o per lo meno 'antica' del culto e dell'iconografia antoniana a Padova.

E prima? Oggi non siamo in grado di dare una risposta soddisfacente a questo interrogativo.

I progressivi cambiamenti della basilica antoniana nel corso del XIII secolo fino ai primi anni del XIV, lavori che, come si è visto nel capitolo precedente, richiesero un primo spostamento della tomba nel 1263, costituiscono già un possibile tentativo di spiegazione: eventuali immagini pensate e realizzate in rapporto alle più antiche situazioni spaziali interne del santuario potrebbero aver perso la loro originaria collocazione ed essere andate conseguentemente distrutte. Ancor più semplicemente, si può anche pensare che, soprattutto nel caso di opere duecentesche su materiale deperibile – come nel caso di stendardi processionali o altre raffigurazioni su tela, ma anche eventuali tavole dipinte – il naturale deperimento delle opere e soprattutto il cambio di gusto estetico e di linguaggio visivo – aspetto fondamentale nella funzione comunicativa, cui i francescani erano molto attenti – abbia spinto a sostituirle con altre più aggiornate ed efficaci raffigurazioni di sant'Antonio. Si pensi, a tale proposito, al radicale mutamento avvenuto agli inizi del Trecento, in seguito all'impatto del linguaggio giottesco a Padova e al Santo in particolare.⁹²

90 Cfr K. Krüger, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien, Gestalt und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Diss. 1987, Berlin 1992.

91 Secondo la puntuale analisi di T. Franco, *Aspetti di iconografia francescana intorno al 1310*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 453-464, in partic. 453-458, ripubblicato in *Padova 1310. Percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della basilica di Sant'Antonio*, atti del convegno *Varia et immensa mutatio. Percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della basilica di Sant'Antonio*, Padova, 20 maggio 2010, a cura di L. Baggio, L. Bertazzo, Padova 2012. Meno convincenti le datazioni più precoci proposte da C. Gasparotto, *Sant'Antonio in Giotto e nella prima tradizione iconografica*, «Il Santo», 7 (1967), pp. 207-217 (uno studio che ha avuto il merito di riproporre la questione della prima iconografia antoniana a Padova) e di S. Gieben, *La componente figurativa dell'immagine agiografica. L'iconografia di sant'Antonio nel secolo XIII*, in «Vite e Vita di Antonio di Padova, Atti del convegno internazionale sull'agiografia antoniana, Padova 29 maggio – 1 giugno 1995, a cura di L. Bertazzo, «Il Santo», 36 (1996), pp. 321-333. Si veda la discussione su tale opera nel successivo paragrafo 'Un'immagine conservata: la lunetta della porta antica della sacrestia'.

92 Si veda l'ampia trattazione in merito nel capitolo successivo.

Ma queste spiegazioni non intaccano il problema di fondo formulato inizialmente: la mancata affermazione di un'immagine antoniana antica ed esemplare.

Un'ipotesi di lavoro per una spiegazione più specifica del contesto antoniano sta nella constatazione della centralità assunta dalla tomba del Santo nella venerazione popolare, che è stata illustrata nel capitolo precedente. Fin dalla testimonianza della prima vita antoniana, l'*Assidua* (1232 ca.), e poi via via costantemente ribadito nelle fonti successive, ciò che appare muovere la devozione popolare è il rapporto diretto con la tomba: è lì che è attestata la maggior parte dei miracoli, è lì che i fedeli sostano costantemente – a volte per giorni interi e durante la notte – a implorare una grazia. È dunque di fatto la tomba a imporsi come segno visibile e letteralmente palpabile del Santo da venerare, una sorta di 'immagine del Santo' che il pellegrino cerca fin dal suo primo ingresso in basilica: un'immagine che si fa oggetto da toccare, in un rapporto devozionale in cui la fisicità è una componente essenziale.

Può essere utile per chiarire questo aspetto un confronto con la situazione ben diversa – e anzi per certi versi opposta – nel santuario dedicato all'altro santo francescano duecentesco, Francesco, ad Assisi⁹³, dove la tomba viene fin dall'origine occultata e il rapporto che il fedele può avere con essa è solo mentale, indiretto. La fioritura delle immagini dedicate a san Francesco fin dai primi tempi dalla sua canonizzazione appare anche da questo punto di vista una necessaria risposta alla domanda di 'contatto' con il santo, oltre che espressione delle tante e contrastanti interpretazioni su Francesco e la sua eredità spirituale.⁹⁴

Se ne può dedurre, sia pur con la necessaria prudenza, che a Padova, nella basilica che conserva ed esibisce la tomba del Santo, per la quale è stata costruita, la necessità di un'immagine di Antonio risultasse meno impellente, meno necessaria.

Che non si siano conservate immagini di sant'Antonio del XIII secolo e che non ne sia rimasta nemmeno memoria in scritti dell'epoca giunti fino a noi non significa, però, che non siano esistite opere di questo tipo e, anzi, tale possibilità appare molto poco probabile, se non altro per le esigenze della liturgia e delle pratiche devozionali del santuario, ad esempio nelle solenni processioni che ogni anno si svolgevano in occasione delle feste antoniane e coinvolgevano tutta la città, nell'omaggio al suo patrono più recente.

Vanno dunque presi in considerazione tutti gli indizi su opere raffiguranti sant'Antonio all'interno della basilica nel Duecento, a partire da quelle che oggi vediamo in una versione più recente, ma probabile frutto di una o più sostituzioni nel corso del tempo – per il mutare delle sensibilità e delle

93 Lo hanno ribadito D. Cooper, J. Robson, *Assisi e Padova, penitenza e taumaturgia: due esperienze diverse di pellegrinaggio nel primo Trecento*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 476-489, in partic. 476-477, ripubblicato in *Padova 1310*, 2012.

94 Cfr. Krüger, *Der frühe Bildkult des Franziskus*, 1992; Idem, *Un santo da guardare: l'immagine di san Francesco nelle tavole del Duecento*, in *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, a cura di A. Bartoli Langeli, E. Prinziavalli, Torino 1997, pp. 145-161; W. Cook, *Images of St Francis of Assisi in painting, stone and glass from the earliest images to ca. 1320 in Italy*, Firenze – Perth 1999.

esigenze del culto e della devozione. Saranno poi formulate le ipotesi di altre ulteriori immagini antoniane che si presume fossero necessarie o per lo meno probabili.

3.1.1. *Sant'Antonio nel portale centrale della facciata*

Tra le parti della basilica oggi caratterizzate da immagini antoniane post-duecentesche ma che suggeriscono l'esistenza di versioni figurative più antiche ce n'è una in cui tale possibilità ha un alto grado di verosimiglianza: il portale principale della facciata (figg. 18-20). Si tratta in effetti di una collocazione chiave nel contesto della basilica, il punto di accesso e di uscita sia dei singoli fedeli sia delle grandi processioni in occasione delle celebrazioni solenni.

L'aspetto attuale del portale, nonostante siano state proposte delle letture di possibili di rimaneggiamenti⁹⁵, si presenta pienamente duecentesco, assegnabile, secondo Fulvio Zuliani, alla prima fase del cantiere antoniano, quando sono attive maestranze locali ben individuabili nella loro cultura eclettica e arcaizzante.⁹⁶ Una conferma alla datazione nel XIII secolo è ricavabile dall'iscrizione incisa sulla ghiera interna della lunetta, in versi leonini, che è stata giudicata a sua volta di realizzazione duecentesca.⁹⁷ (fig.19) La collocazione dell'epigrafe e il contenuto stesso del testo suggeriscono inoltre un rapporto tra l'arco e un'immagine posta nella lunetta sottostante, inquadrata dalla scritta.

Nella lunetta compresa entro l'elaborata cornice modanata oggi è visibile la raffigurazione di *Sant'Antonio e San Bernardino da Siena che presentano il monogramma di Cristo*, copia moderna dell'affresco quattrocentesco di Andrea Mantegna, il quale, con la genialità rivoluzionaria che gli era propria, provvide a incidere nell'architrave inferiore la sua orgogliosa firma protoumanistica, cogliendo pienamente il rapporto tra incorniciatura lapidea e immagine interna, che doveva essere ampiamente consolidato. Ma è evidente che quello quattrocentesco non era il primo dipinto qui collocato, e che il suo rifacimento da una parte era sollecitato dall'esigenza di incentivare il nuovo culto per Bernardino da Siena – i cui ricordi padovani erano molto forti – dall'altra non faceva che

95 A. Calore, *Il portale maggiore della Basilica del Santo (sec. XIII). Una scoperta e alcune ipotesi*, «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere e Arti», 98 (1985-86), pp. 197-205.

96 F. Zuliani, *Alcune note sul ruolo della scultura ornamentale al Santo*, in *L'edificio del Santo di Padova*, a cura di G. Lorenzoni, Vicenza 1981, pp. 171-183, in partic. p. 182, in cui definisce il portale del Santo “del tutto simile agli esempi mendicanti verso la metà del Duecento in Lombardia e in Emilia”; a queste maestranze locali, cui lo studioso assegna anche la realizzazione della retrofacciata, se ne sostituiranno altre di origine lombarda dopo il 1263, come attestato dalla documentazione, e in seguito al finanziamento comunale iniziato nel 1265.

97 C. Bellinati, *Iscrizione del sec. XIII. Portale maggiore della Basilica del Santo*, «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti», XCIX (1986-1987), pp. 5-9; G. Foladore, *Il racconto della vita e la memoria della morte nelle iscrizioni del corpus epigrafico della basilica di Sant'Antonio di Padova (secoli XIII-XV)*, Tesi di dottorato, Università di Padova, 2009, vol. I, p. 98.

ribadire il ruolo chiave svolto da un'immagine che fosse posta entro il portale, per il suo valore simbolico e per l'impatto che aveva sui visitatori del santuario.⁹⁸

Non sono purtroppo sopravvissute testimonianze su raffigurazioni precedenti, è però possibile un confronto importante, con la lunetta di un portale dipinta nel XIII secolo nel portale della chiesa francescana di Treviso; un insediamento che faceva parte, oltretutto, della medesima provincia minoritica. Qui, nell'analogo spazio centinato, sopravvive un'immagine della *Madonna con Bambino tra due Santi e Angeli* (fig. 21).⁹⁹

La prima intitolazione alla *Mater Domini* dell'insediamento francescano di Padova potrebbe effettivamente giustificare un'iconografia simile anche al Santo, magari arricchita dalla presenza di sant'Antonio e di san Francesco, così come vediamo ancora oggi nella lunetta del portale antico della sacrestia: si tratterebbe in tal caso di una chiara volontà di ribadire all'ingresso della basilica la francescanità di Antonio e la devozione mariana, tradizionalmente molto sentita nell'Ordine di san Francesco.

Ma il testo dell'iscrizione sembra indirizzare in un'altra direzione:

«Mille ducentenis uno currente trigenis.

Antonius frater venit ad alta pater;

nunc regnat plenus, qui vixit pauper egenus.

Yspanus, gente Padue, tulit esse colonus,

cuius ad exemplum sacratum visite templum

et pia nunc vota femina virque nota, Amen»¹⁰⁰

Come risulta evidente, si tratta di un testo tutto incentrato su Antonio, senza alcun riferimento alla Vergine o ad altri ulteriori temi. L'invito ai pellegrini – donne e uomini – a entrare con le proprie richieste fiduciosi nell'aiuto del santo *Yspanus* e a prenderlo come esempio da imitare, sembra suggerire che nella lunetta esistesse appunto una sua immagine: una raffigurazione di Antonio come protagonista, che accogliesse e accompagnasse chi si affidava a lui, interpretazione visiva dell'invito scritto, che per la maggioranza analfabeta dei fedeli non poteva risultare comprensibile. Un'immagine che, probabilmente, doveva veicolare l'aspetto taumaturgico di sant'Antonio, più che l'invito a imitarlo, adatto a un pubblico di consacrati ma non alla massa dei laici che qui giungevano soprattutto a chiedere delle grazie.

Non possiamo naturalmente spingerci a ipotizzare quale cultura artistica di riferimento potesse avere un'immagine duecentesca nella lunetta, forse espressione di quella locale – come è più probabile – o al contrario di una presenza 'forestiera', sempre possibile entro un insediamento francescano come

98 A. De Nicolò Salmazo, *L'affresco di Andrea Mantegna al Santo: un incontro di «maestosa gravità»*, «Il Santo», 38 (1998), pp. 293-311; D. Gallo, San Bernardino da Siena a Padova: predicazione, devozione civica e culto, «Il Santo», 38 (1998), pp. 341-354.

99 Cfr. R. Gibbs, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, p. 183.

100 Utilizzo la trascrizione di G. Foladore, *Il racconto della vita*, 2009, vol. II, pp. 94-96.

quello di Padova, aperto a frequentazioni di ampio raggio, anche nell'ambito artistico, come si verificherà agli inizi del Trecento. Nel caso in questione la ricerca di possibili riflessi nella miniatura duecentesca di opere figurative monumentali presenti al Santo, che verrà discussa più avanti, non ha portato a risultati convincenti. Una traccia in tale direzione potrebbe sembrare una raffigurazione di sant'Antonio presente nei corali oggi conservati a Gemona, ma originariamente prodotti per il Santo (fig. 22)¹⁰¹: la miniatura presenta una tipologia di santo frate stante a figura intera, con il libro in mano. Lo spazio arcuato della lunetta del portale, però, ad ampio sviluppo in larghezza ma non in altezza, richiedeva un diverso tipo di immagine, che, nel caso della presentazione del solo Antonio, più verosimilmente lo raffigurava a mezzo busto. Dunque se una qualche relazione possa essere esistita tra la miniatura gemonese e l'ipotizzato dipinto del portale poteva limitarsi a un comune gusto artistico più che all'organizzazione dell'immagine.

Ancor meno verosimile sembra un secondo possibile accostamento a una raffigurazione miniata tardoduecentesca conservatasi, quella con *Sant'Antonio sul noce* presente in un'altra serie di corali oggi a Zara (fig. 23)¹⁰². In questo caso è il soggetto – che ha una forte componente narrativa e comunque fa riferimento a un aspetto molto specifico della santità di Antonio, non collegabile al suo ruolo taumaturgico – che non sembra adattarsi alla funzione di accogliere i fedeli che si apprestavano ad entrare nella chiesa.

Non potendo dunque individuare chiari riflessi di un'immagine di questo tipo in opere successive non è opportuno procedere oltre in ipotesi di ricostruzione virtuale della probabile opera perduta nella lunetta.

Nella struttura della facciata, sopra il portale centrale ora considerato, esiste un secondo spazio molto adatto a contenere un'immagine, un'alta e profonda nicchia (fig. 24). Lo spazio interno, in effetti, è occupato da un'immagine scultorea di sant'Antonio, copia moderna di una statua tardotrecentesca realizzata da Rainaldino di Pietro di Francia, oggi ricoverata con gravi lacune nel convento (fig. 25)¹⁰³. Che esistesse una versione precedente di una statua raffigurante il Santo, o, forse più verosimilmente, di una pittura stesa sulla parete di fondo della nicchia, sembra un'ipotesi plausibile. L'eventuale iterazione dell'immagine di Antonio sulla facciata della basilica che ne conseguiva, nella lunetta del portale e nella nicchia sovrastante, non sembra creare problema dal momento che anche oggi si verifica tale situazione, almeno fin da quando Mantegna fu incaricato di dipingere i santi

101 G. Mariani Canova, *La miniatura degli ordini mendicanti nell'arco adriatico all'inizio del trecento*, in *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di S. Nicola a Tolentino*, Tolentino 1992, pp. 165-184.

102 F. Toniolo, *Liturgia in figura: le miniature dei Corali di San Francesco a Zara*, in *Letteratura, arte e cultura italiana tra le sponde dell'Adriatico*, Atti della giornata di studio, 28 ottobre 2005, a cura di L. Borsetto, Padova 2006, pp. 39-67, ripubblicato in *Medioevo adriatico. Circolazione di modelli, opere, maestri*, a cura di F. Toniolo e G. Valenzano, Roma 2010, pp. 113-121.

103 Nel vano scala che conduce alla Biblioteca Antoniana, Cfr. G. Valenzano, *Rainaldino di Pietro di Francia. Sant'Antonio*, in *Basilica del Santo. Dipinti, sculture, tarsie, disegni e modelli*, a cura di G. Lorenzoni, E. M. Dal Pozzolo, Padova – Roma 1995, pp. 220-221.

Antonio e Bernardino. Secondo la *Guida di Padova* di Pietro Selvatico del 1842¹⁰⁴, dietro alla statua di sant'Antonio esisteva un affresco che una tradizione locale attribuiva a Giotto, poi ricoperto da rifacimenti. Oggi vediamo solo le tracce di pitture moderne molto deperite. Solo un eventuale intervento conservativo potrebbe forse rivelare strati precedenti di pittura.

Proprio in riferimento a questa problematica è opportuno almeno un cenno all'ipotesi che esistesse una raffigurazione tardoduecentesca dell'antica facciata della basilica antoniana nei frammentari dipinti dell'andito tra i chiostri del capitolo e del noviziato, oggi purtroppo perduti. Di quell'affresco oggi possiamo avere una visione solo grazie ad alcune preziose fotografie effettuate prima che l'opera andasse distrutta (fig. 26)¹⁰⁵: in esse si vede la parte superiore di un prospetto di chiesa che faceva da ambientazione alla scena, per il resto già allora perduta. Marcello Salvatori ha interpretato quell'edificio come una possibile raffigurazione della basilica antoniana in una presunta fase precedente a quella attuale: un chiesa a tre navate, con copertura a spioventi, senza cupole e con un basso portico posto in facciata davanti alle tre porte di ingresso.¹⁰⁶

L'ipotesi a prima vista appare affascinante e sembrerebbe poter aprire una pista di ricerca importante. Ma che l'immagine nell'andito si riferisse a una fase della basilica precedente a quella che vediamo oggi è un'ipotesi poco convincente per diversi motivi. Il primo e più fondamentale problema è che l'ipotizzata fase costruttiva a tre navate senza cupole non è facilmente dimostrabile. Dalle più recenti ricerche sulla basilica antoniana, al contrario, sembra potersi escludere che le strutture portanti attuali siano state costruite in funzione di coperture diverse dalle cupole e successivamente riadattate ad esse.¹⁰⁷ Relativamente all'affresco dell'andito, non è chiaro quale scena fosse rappresentata, ma tutto fa pensare che si trattasse di un episodio delle *Storie di san Francesco*, collegate al grande *Lignum vitae sancti Francisci* dipinto al centro della parete, entro le quali difficilmente poteva trovare spazio un riferimento alla basilica antoniana, e per di più raffigurata in una fase costruttiva non più visibile. La datazione del dipinto, infatti, non può risalire più indietro del primo decennio del Trecento: dovremmo dunque attribuire al pittore (o all'estensore del programma iconografico) un'intenzione di documentare una fase architettonica della basilica antoniana non più esistente – e di alcuni decenni precedente – che difficilmente poteva far parte del modo di pensare dell'epoca (si pensi ad esempio ai tanti riferimenti a edifici reali presenti nella *Leggenda di san Francesco* ad Assisi).¹⁰⁸

104 P. Selvatico, *Guida di Padova e della sua provincia*, Padova 1842.

105 Si veda il capitolo successivo.

106 Cfr. M. Salvatori, *Costruzione della Basilica dall'origine al secolo XIV*, in *L'edificio del Santo di Padova*, a cura di G. Lorenzoni, Vicenza 1981, pp. 31-81, in partic. p. 69.

107 G. Valenzano, *Il cantiere architettonico del Santo nel 1310*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 365-379, ripubblicato in *Padova 1310*, 2012, pp. 65-78; L. Briseghella, *Sistemi costruttivi medievali a Padova*, «Il Santo», 51, 2011, pp. 381-388, ripubblicato in *Padova 1310*, 2012, pp. 79-86.

108 Ha discusso la questione B. Hein, *L'iconografia della basilica di Sant'Antonio nel Trecento*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 389-416, in partic. p. 401-402, ripubblicato in *Padova 1310*, 2012, che non considera condivisibile l'ipotesi di Salvatori; dello stesso parere A. Simbeni, *Le pitture del «parlatorio» nel convento di Sant'Antonio e l'intervento di Giotto*, ibidem, pp. 431-452.

L'affresco trecentesco presentava un raffinato gioco di 'pittura nella pittura'¹⁰⁹: nelle lunette dei tre portali trovavano posto dipinti devozionali – in quella centrale si riconosceva una *Vergine con il Bambino*, nelle due laterali due figure singole – mentre sulla parte superiore della facciata, entro un grande arco centrale, era dipinta la figura stante di un santo frate (fig. 26); quest'ultima, nell'ipotesi di Salvatori, si riferirebbe a un'antica immagine di sant'Antonio affrescata sulla facciata della basilica, di dimensioni monumentali.

Da quanto si può intuire dalla vecchia foto dell'affresco nell'andito, l'immagine raffigurata sembrerebbe fare riferimento a una tipologia iconografica di santo stante a figura intera, normalmente utilizzata nelle immagini dedicate a san Francesco e a sant'Antonio nel Duecento.¹¹⁰ È una tipologia utilizzata anche per la già citata miniatura raffigurante *Sant'Antonio* oggi a Gemona, probabilmente negli anni Ottanta del Duecento.¹¹¹ Ma si tratta di assonanze troppo generiche per poter giustificare un rapporto tra le due raffigurazioni. Propenderei, di conseguenza, ad escludere un riferimento a sant'Antonio nell'affresco dell'andito – e in particolare che si trattasse di una raffigurazione di una sua antica immagine poi perduta – e a pensare piuttosto a un riferimento a san Francesco.

3.1.2. Figure di santi nelle nicchie interne della controfacciata

Contigue al portale di ingresso troviamo alcune immagini di santi nella controfacciata della basilica, affrescate entro nicchie ricavate nei fianchi dei grandi pilastri addossati al muro (figg. 27-29). Questa parte della struttura architettonica è riferibile alla prima metà del Duecento secondo Fulvio Zuliani, che vede qui attive maestranze locali fortemente radicate in una tradizione costruttiva di lontana origine veneziana, che aveva già avuto esiti significativi a Padova nella chiesa di Santa Sofia.¹¹² Gli affreschi visibili oggi raffigurano *Sant'Antonio* e *San Ludovico di Tolosa* sui fianchi dei due pilastri che si rivolgono a chi entra dal portale centrale (figg. 27-28), e *Santa Lucia* sul fianco del pilastro rivolto verso la porta settentrionale, a sinistra per chi entra (fig. 28); nella nicchia corrispondente a quest'ultima sul fianco del pilastro a sud, un dipinto quattrocentesco raffigurante *Cristo in pietà* ha evidentemente sostituito una raffigurazione precedente. Escludendo quest'ultimo caso, si tratta dunque di due santi francescani e di una santa la cui venerazione presso i Minori è ben attestata. Le tre figure, di fattura eterogenea e in uno stato di conservazione non ottimale, sono

109 Che richiama quello ancora oggi visibile nella sala capitolare, l'*Annunciazione* dipinta nell'ambientazione architettonica di una delle *Storie di sant'Antonio*: se ne discute ampiamente nel capitolo seguente.

110 Cfr. Gieben, *La componente figurativa*, 1996, pp. 330-333.

111 Cfr. Mariani Canova, *La miniatura degli ordini mendicanti*, 1992.

112 Cfr. Zuliani, *Alcune note*, 1981, pp. 179-180, in cui precisa, relativamente alla cronologia della retrofacciata, “non ho dubbi che qui siamo pochi anni dopo l'apertura del cantiere, alla fine del quarto o nel quinto decennio del Duecento (...) quando non sono ancora intervenute le maestranze convocate al di fuori dell'ambito cittadino ricordate nei documenti più volte solo a partire dal 1263, ossia a partire dalla grande ripresa dei lavori collegata al cospicuo impegno finanziario del Comune ratificato nel 1265”.

chiaramente databili al Trecento inoltrato¹¹³, ma la struttura duecentesca entro cui sono collocate spinge a ipotizzare che siano esistite più antiche pitture successivamente aggiornate a una cultura artistica di radice giottesca, con una più efficace capacità comunicativa per i fedeli del XIV secolo. Sui soggetti di queste presunte perdute pitture duecentesche non è possibile fare ipotesi attendibili: se la raffigurazione di sant'Antonio e di santa Lucia sono plausibili anche in una versione precedente, quella di san Ludovico invece non lo è affatto, trattandosi di un santo canonizzato nel 1317. In questo caso, dunque, l'aggiornamento trecentesco sarebbe stato anche tematico.

Resta non chiarita la funzione che potevano svolgere i dipinti delle nicchie nell'ipotizzata versione originaria, una funzione presumibilmente conservatasi anche nella versione aggiornata trecentesco. Non sembrano immagini pertinenti ad altari addossati ai pilastri della controfacciata, anche tenendo conto dell'attuale rialzamento del livello del pavimento della basilica rispetto a quello duecentesco, che non consentirebbe oggi di addossare una mensa d'altare per l'altezza insufficiente. Se immaginiamo due altari sui fianchi dei pilastri centrali, con le due nicchie centrali con funzione di dossale dipinto, si verrebbero a creare degli evidenti ostacoli al flusso dei fedeli in entrata e uscita, particolarmente gravi in occasione delle affollate processioni popolari.

Viste nel loro insieme, eliminando virtualmente gli ingombri visivi di elementi successivi oggi addossati alla controfacciata (monumenti funebri, la massiccia e invadente bussola moderna), queste immagini sembrano piuttosto l'evocazione di santi che venivano proposti alla devozione dei fedeli al loro primo ingresso in basilica. Pur con una soluzione molto diversa, si può confrontare questa serie di presenze sacre con quella, più numerosa e organica, dipinta nel grande arcone addossato alla controfacciata della basilica superiore di San Francesco ad Assisi (figg. 95, 145-146), realizzata presumibilmente tra anni Ottanta e Novanta del Duecento.¹¹⁴ Poteva dunque trattarsi di una sorta di introduzione visiva alla spiritualità francescana dello spazio sacro della basilica, in cui la figura di sant'Antonio risulta indispensabile: in tal modo il pellegrino che era appena transitato sotto la raffigurazione del Taumaturgo raffigurato all'esterno, sul portale, ritrovava quella stessa immagine ad accoglierlo dentro. La mancanza della figura di san Francesco, che ci aspetteremmo in parallelo a quella di Antonio, poteva forse essere originariamente posta, appunto di fronte ad essa, dove oggi vediamo san Ludovico, che a sua volta potrebbe essere l'esito della volontà da parte dei frati del Santo di incentivarne la devozione popolare dopo la sua canonizzazione: secondo tale ipotesi, si sarebbe a

113 Cfr. i brevi cenni riservati a queste opere in F. D'Arcais, *La presenza di Giotto al Santo*, in *Le pitture del Santo di Padova*, a cura di Camillo Semenzato, Vicenza, 1984, pp. 3-13, in partic. p.13, e in E. Cozzi, *Giotto e bottega al Santo: gli affreschi della sala capitolare, dell'andito e delle cappelle radiali*, in *Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova nel Trecento*, Atti del Convegno internazionale di studi, Padova, 24-26 maggio 2001, a cura di L. Baggio e M. Benetazzo, Padova 2003, pp. 77-91, in partic. p. 78, che ritiene i tre affreschi "probabilmente già assegnabili tra la fine del terzo ed il quarto decennio del Trecento".

114 Per una visualizzazione dettagliata degli affreschi cfr. *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di G. Bonsanti, Modena 2002, vol. II, *Atlante*, pp. 748-763; sulla iconografia antica di sant'Antonio nella basilica di Assisi cfr. P. Scarpellini, *Note sull'iconografia antoniana nel San Francesco di Assisi*, «Il Santo», 19 (1979), pp. 463-469. Questi affreschi verranno discussi nel capitolo successivo in un ulteriore confronto con i dipinti della sala capitolare del Santo.

tale scopo sacrificata la raffigurazione di Francesco, che comunque non doveva mancare in altre parti della basilica, in linea con un atteggiamento 'pragmatico' che viene spesso riscontrato in ambito francescano.

3.1.3. Altare maggiore

Anche nel caso di possibili immagini di sant'Antonio poste in rapporto all'altare maggiore duecentesco della basilica a lui dedicata non restano tracce materiali o notizie.

La versione più antica parzialmente conservatasi dell'altare, quella quattrocentesca di Donatello, ricomposta nell'assemblaggio moderno ideato da Camillo Boito (fig. 33), è frutto di una elaborazione estetica e di una cultura ormai molto distanti da quella duecentesca. Resta però un accenno nei documenti trecenteschi della versione precedente a quella donatelliana, che è stato discusso recentemente da Barbara Hein: nel contratto stipulato tra Bonifacio Lupi e Andriolo de' Santi nel 1372 per la costruzione della cappella di San Giacomo si stabiliva che venissero realizzate anche cinque statue della stessa «pietra, o vero marmore, ch'è una ancona cominciata suso l'altare grande de la chiesa di Santo Antonio di Padoa».¹¹⁵ Se ne deduce che all'epoca l'altare maggiore avesse un'ancona lapidea, probabilmente con statue – ma il riferimento nel documento del 1372 è solo al materiale, non alle immagini, per cui poteva anche trattarsi di un rilievo. La versione di Donatello che sostituirà quella trecentesca prevede la raffigurazione di un'ampia serie di santi attorno alla Madonna in trono col Bambino: i tre francescani (Francesco, Antonio, Ludovico) e gli altri protettori della città (Giustina, Prosdocimo, Daniele), che esprimono in un perfetto equilibrio le due componenti della committenza (la comunità francescana e le autorità civiche). È molto probabile che questa scelta fosse stata fatta in precedenza e che l'aggiornamento rinascimentale presentasse in forme nuove i medesimi soggetti, dal momento che i francescani e le autorità comunali collaboravano nei cantieri della basilica antoniana fin dal 1265, quando uno statuto cittadino prevedeva non solo un consistente contributo annuo della città, ma anche una commissione mista di frati e rappresentanti del comune per la gestione finanziaria dell'impresa.¹¹⁶

Nessuna notizia è nota sulla versione più antica dell'altare, ma in qualunque tipologia essa si presentasse, doveva essere fornita di un apparato figurativo in cui fosse presente anche l'immagine di sant'Antonio. L'altare, posto entro il recinto presbiteriale, poteva risultare solo parzialmente visibile dai fedeli laici, al contrario dei frati che quotidianamente vi si riunivano attorno nelle liturgie.

La mancata conservazione di questa probabile immagine antoniana – insieme alle strutture complessive degli altari maggiori precedenti alla versione quattrocentesca – è segno inequivocabile

¹¹⁵ Hein, *L'iconografia della basilica*, 2011, p. 411, che fa riferimento alla trascrizione del documento trecentesco di A. Sartori, *Nota su Altichiero*, «Il Santo», 3 (1963), pp. 291-326, in partic. p. 313.

¹¹⁶ Si veda in proposito al capitolo precedente.

che non sia mai assunta a fuoco di devozione popolare all'interno della basilica: a conferma 'in negativo' che essa era invece rivolta alla tomba stessa del Santo.

3.1.4. Le vetrate delle cappelle radiali

Bettina Heinemann ha recentemente discusso la testimonianza di Giovanni da Nono sulle vetrate delle cappelle radiali della basilica antoniana.¹¹⁷ Ad esse infatti l'autore trecentesco dedica una singolare attenzione nella sua *Visio Egidii regis Patavie*, di cui è controversa sia la datazione sia l'interpretazione di molti contenuti, e in particolare proprio quelli riferiti alla basilica antoniana. Senza entrare in queste difficili problematiche, è qui sufficiente riportare il passaggio che ci interessa, contenuto entro la parte finale dell'illustrazione della basilica, dove viene descritta la sistemazione della tomba del Santo:

«(...) Sepultura beati Antonii confessoris ordinabitur ex lapidibus porphericis, que sub terciā revoluzione ponebitur, et in annis mille trecentis et septem de hoc loco ad alium mutabitur locum. Sub septima vero revoluzione ponetur altare maius, circa quod erunt edificata altaria novem cum pulcherrimis fenestris vitri diversis laborati coloribus. (...)»¹¹⁸

Il giudice padovano era indubbiamente molto colpito dalle *bellissime finestre di vetro lavorate con diversi colori*, uniche opere pittoriche citate in tutta la sua descrizione della chiesa. Le dobbiamo indubbiamente immaginare come vetrate istoriate, ma non possiamo sapere cosa vi fosse raffigurato, essendo andate tutte perdute e mancando qualsiasi ulteriore testimonianza. Come suggerisce Bettina Heinemann, si può ragionevolmente ipotizzare che vi figurassero i santi titolari delle cappelle, e, seguendo la stessa logica, è molto probabile che tra essi comparisse anche il titolare della basilica, sant'Antonio, per lo meno nella cappella dedicata a san Francesco, quella posta al centro del tornacoro.¹¹⁹

Nemmeno in questo caso abbiamo dunque elementi sicuri per avanzare precise ipotesi su raffigurazioni antoniane. D'altra parte non sappiamo quando queste vetrate dipinte siano state realizzate, potendo far conto solo sul termine *ante quem* della stesura della *Visio* di da Nono, che è a sua volta controversa. Le notizie documentarie sulla costruzione delle cappelle radiali, databili dagli anni Novanta del Duecento, consentono in via teorica che almeno alcune di esse fossero realizzate entro il XIII secolo, prima dell'arrivo di Giotto a Padova – che presumibilmente avrà condizionato lo stile anche delle vetrate realizzate dal primo Trecento in poi.

L'esistenza al Santo di vetrate dipinte ci spinge ad altre considerazioni più generali. Innanzitutto il parallelo con la basilica francescana di Assisi, che nel corso del XIII secolo si era arricchita di una

117 B. Heinemann, *Der Santo in Padua: Raum städtischer, privater und ordenspolitischer Inszenierung*, Diss. 2009, Stuttgart 2012, pp. 411-412.

118 G. Fabris, *Cronache e cronisti padovani*, Cittadella 1977, p. 146.

119 Bresciani Alvarez, *L'architettura nel complesso*, 1994, p. 150; A. Sartori OFMConv., *Archivio Sartori. Documenti di Storia e arte francescana*, vol. I, *Basilica e convento del Santo*, a cura di G. Luisetto OFMConv., Padova 1983, p. 565.

straordinaria serie di finestre istoriate nella chiesa superiore, alle quali era stata affidata una parte essenziale dei complessi messaggi figurati. Tra esse quella dedicata a Francesco e Antonio risulta tra le più antiche testimonianze conservateci di iconografia antoniana che pone con evidenza il parallelismo tra il Fondatore e il suo santo seguace lisbonese¹²⁰: appare suggestiva l'ipotesi che nella basilica antoniana ci possa essere stato un riflesso di un'opera certo nota ai dirigenti della comunità francescana di Padova.

Le vetrate istoriate al Santo si configuravano come un'estensione di quanto stabilito in merito dalle Costituzioni – a partire da quelle di Narbonne (1260), confermate in quelle successive – che indicavano in dettaglio limiti e concessioni, tra cui la raffigurazione di sant'Antonio: «fenestrae vitree, ystoriatae vel picturatae, de cetero nusquam fiant, excepto quod in principali vitrea, post maius altare chori, haberi possint imagines crucifixi, beatae Virginis, beati Iohannis, beati Francisci et beati Antonii tantum. Et si de cetero factae fuerint, per visitatores admoveantur».¹²¹ Ma la prassi concreta nelle chiese francescane aveva già da tempo aggirato la severità teorica dei dettati giuridici.¹²² Per altro verso, l'ammirazione di Giovanni da Nono per le finestre dipinte del Santo è in linea con quanto sappiamo sul fascino che queste immagini luminose e colorate esercitavano negli osservatori medievali e suona come una singolare conferma, in chiave laica, della famosa testimonianza di Angela da Foligno, che proprio di fronte alla vetrata di san Francesco ad Assisi visse un'intensissima esperienza mistica, narrata nella sua *Vita*.¹²³

3.1.5. Un'immagine conservata: la lunetta della porta antica della sacrestia

L'antica porta murata conservata nella parete tra la sacrestia e l'andito di collegamento con la basilica indica una situazione precedente all'attuale di assai problematica ricostruzione (fig. 30 a).¹²⁴ Un documento del 18 novembre 1301 redatto nella "sacrestia nova" ha fatto pensare a lavori costruttivi allora in atto nel braccio orientale del chiostro del capitolo, a ridosso della basilica, a sua volta oggetto del grande cantiere architettonico, che avrà di lì a poco una tappa significativa nel 1310.¹²⁵ L'aspetto della porta sembra compatibile con questa indicazione cronologica, ma l'assetto attuale di

120 Cfr. Martin, *Le vetrate di San Francesco*, 1998, pp. 73-76; P. G. Ruf OFMConv., *Le vetrate*, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di G. Bonsanti, Modena 2002, Vol. I, p. 236.

121 *Constitutiones generales ordinis fratrum minorum. I (Saeculum XIII)*, a cura di C. Cenci, R. G. Mailleux, Grottaferrata 2007, p. 75.

122 Cfr. G. Villetti, *Studi sull'edilizia degli Ordini Mendicanti*, Roma 2003, pp. 19-21.

123 Cfr. *Il Liber della beata Angela da Foligno*, a cura di E. Menestò, Spoleto 2009.

124 Cfr. G. Baldissin Molli, *La sacrestia del Santo e il suo tesoro nell'inventario del 1396. Artigianati d'arte al tempo dei Carraresi*, Padova 2002, pp. 16-20.

125 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 213: 18 novembre 1301 un atto rogato "in sagrestia nova fratrum minorum de Padua" (ASPd, *Diplomatico*, 5996; sulla sacrestia si veda lo studio di Baldissin Molli, *La sacrestia del Santo*, 2002, pp. 16-20). La sacrestia viene più ampiamente discussa nel paragrafo 'La sala del capitolo e l'andito: aspetti architettonici'.

questa parte del convento, frutto di interventi successivi che hanno mutato le strutture originarie e ne hanno aggiunte di nuove, richiederebbe specifiche indagini chiarificatrici.¹²⁶

Ciò che attira la nostra attenzione è il dipinto conservatosi nella lunetta sopra la porta (figg. 30 b-c), che presenta una evidente ridipintura cinquecentesca di un'immagine molto più antica. Il recente studio di Tiziana Franco sull'opera ha convincentemente chiarito la cultura artistica della raffigurazione originaria – di marca veneziana – ancora ben intuibile sotto le ridipinture, e ha precisato la probabile cronologia tra fine XIII secolo e primi anni del XIV, correggendo datazioni troppo precoci che erano state proposte in passato.¹²⁷ In particolare, l'osservazione della presenza di “nimbi raggiati, realizzati per impressione sull'intonaco, secondo un procedimento di derivazione giottesca, già attestato nel cantiere assisiato” non lascia molti dubbi sulla datazione proposta. Tanto più nell'ambiente padovano, in cui solo la presenza di Giotto consente di spiegare verosimilmente questa scelta tecnica, che ha il sapore di una recezione precocissima da parte di un artista che, per le altre scelte figurative, restava ben saldo nella sua cultura di appartenenza.

Anche alcune osservazioni iconografiche di Tiziana Franco sono assai utili per la nostra indagine: al centro, l'immagine a mezzo busto della *Mater Domini*, titolare della prima chiesa, in una variante del tipo dell'*eleusa*, in combinazione con santi a figura intera di più piccole dimensioni, riecheggia soluzioni di marca bizantina attestate a Venezia. La composizione molto semplice dà vita a uno schema speculare in cui Francesco, a destra, e Antonio, a sinistra, sono presentati in dimensioni e pose simili, inginocchiati devotamente, con il volto di tre quarti e le mani alzate a palme aperte. Il riconoscimento dei due personaggi è possibile solo per la presenza delle iscrizioni con i rispettivi nomi, tracciate a pennello sulla cornice arcuata del riquadro.

Le ridipinture inducono a sospendere più specifiche considerazioni sull'aspetto originario dei due santi francescani, ad esempio la presenza della barba, per entrambi, e delle stimmate, per Francesco (oggi non riconoscibili). Il disegno d'insieme ci informa comunque di un dato importante, ovvero la riproposizione a Padova del parallelismo Francesco-Antonio, documentata già nei decenni precedenti in altri centri francescani, e in particolare ad Assisi e a Roma, come espressione di esigenze identitarie che coinvolgevano l'Ordine dei Minori ai suoi più alti livelli.¹²⁸ Questa attestazione padovana è assai tarda, ma è difficile credere che si tratti della prima del genere: lo sforzo in atto almeno dalla metà del Trecento di presentare Antonio come 'seconda colonna' dell'Ordine, in

126 Si veda il capitolo successivo per una più ampia presentazione del problema.

127 Franco, *Aspetti di iconografia francescana*, 2011, 453-458, che sviluppa un suo primo intervento in merito, T. Franco, *Aspetti dell'arte a Padova ai tempi di sant'Antonio*, «Padova e il suo territorio» 10 (1995), pp. 16-18; questi interventi correggono e precisano i precedenti di Gasparotto, *Sant'Antonio*, 1967, e di Gieben, *La componente figurativa*, 1996, pp. 326-327.

128 Cfr. Gieben, *La componente figurativa*, 1996, pp. 330-333, secondo cui questo parallelismo ha radici antiche, espressione di istanze non locali ma di esigenze dell'Ordine, evidente nelle immagini dei due santi nella finestra della basilica superiore di Assisi a loro dedicata e nei mosaici delle basiliche romane del tempo del papa francescano Nicolò IV; cfr. inoltre D. Cooper, Janet Robson, *The Making of Assisi. The Pope, the Franciscans and the Painting of the Basilica*, New Haven 2013.

parallelo al processo di 'sacerdotalizzazione' in corso, nel quale il dotto frate predicatore diventava un modello esemplare di riferimento, non poteva essere stato ignorato proprio nel centro del culto antoniano.

È inoltre significativo che qui ad Antonio venga inusualmente assegnato il posto d'onore, a destra della Vergine e del Bambino (a sinistra per chi guarda), normalmente riservato a Francesco in immagini di questo tipo. L'immagine della Madonna col Bambino, a sua volta, nel contesto padovano assume risonanze specifiche: non solo, in generale, riflette una devozione molto sentita in ambito francescano, ma è anche la trasposizione visiva del titolo originario del *locus* francescano di Padova, dedicato appunto a *Sancta Maria Mater Domini*.

L'iconografia della lunetta dunque, a dispetto della sua apparente semplicità e ovvietà, compendia efficacemente la sostanza identitaria della comunità dei Minori di Padova, marcando un luogo chiave del santuario, la sacrestia, spazio funzionale indispensabile per le celebrazioni liturgiche ma anche ricetto del tesoro prezioso delle reliquie, con una possibile apertura ai fedeli laici.¹²⁹ In questa immagine si afferma con forza la francescanità del luogo, fondata sulla parificazione del santo di Assisi con quello di Padova, dando a quest'ultimo una preminenza ideale in ossequio al suo corpo santo custodito nella basilica; la convergenza del dualismo nella Vergine col Bambino riproponeva la memoria dell'origine della comunità locale, quel *locus* di *Sancta Maria Mater Domini* che era stato benedetto dalla presenza in vita di sant'Antonio stesso.

Il parallelismo iconografico Francesco-Antonio è testimoniato anche in altre sedi della provincia minoritica della Marca Trevigiana, ma con attestazioni non precedenti alla prima metà del Trecento.¹³⁰ Nel caso della raffigurazione di entrambi i due santi nella chiesa inferiore dei Santi Fermo e Rustico a Verona, che apparentemente propone questo accostamento già nel XIII secolo, sembra in realtà frutto non di un progetto unitario ma di singoli interventi devozionali per i due santi dell'Ordine.¹³¹ Anche questa apparente assenza per un aspetto della tradizione iconografica di sant'Antonio proprio nella provincia minoritica che da lui prende il nome è un aspetto che ripropone l'interrogativo sulle cause di un fenomeno sorprendente: perdita e/o sostituzione di immagini considerate superate successivamente o effettivo recepimento tardo di un soggetto che pure valorizzava il santo eponimo della provincia?

Opportunamente Tiziana Franco ha sottolineato che l'immagine nella lunetta padovana abbia il suo contraltare nel ciclo giottesco nella vicina sala capitolare.¹³² Anche lì il parallelismo Francesco-Antonio costituisce il filo più evidente del discorso visivo, ulteriore indizio di una possibile stretta vicinanza cronologica tra le due opere. Nel capitolo, però, si attua una svolta epocale per l'arte a

129 Cfr. Baldissin Molli, *La sacrestia*, 2002, pp.16-20.

130 Come ha ben chiarito Franco, *Aspetti di iconografia francescana*, 2011, pp. 458-460.

131 Cfr. L. Bourdua, *The Franciscans and art patronage in late medieval Italy*, Cambridge 2004, pp. 35-36.

132 Franco, *Aspetti di iconografia francescana*, 2011, p. 458.

Padova con l'intervento di Giotto, e c'è il fondato sospetto che il dipinto nella lunetta della sacrestia possa essere successivo, vista l'adozione della tecnica dell'aureola in rilievo. Ma anche in questo caso, che toglierebbe al nostro affresco il primato cronologico di una raffigurazione antoniana al Santo e lo farebbe slittare nei primi anni del Trecento, la cultura artistica che esibisce rimanda a una tradizione figurativa più antica. L'immagine di Antonio che ci presenta – se depurata idealmente dalle ridipinture cinquecentesche – è quella elaborata a Padova nel Duecento, oggi sostanzialmente perduta, se non per alcuni esempi conservati nell'ambito della miniatura. È un'immagine che fornisce un concreto esempio di come sarebbe stato dipinto il ciclo nella sala capitolare se per quell'impresa di inizio Trecento non fosse stato chiamato Giotto.

3.2. Le immagini antoniane nei percorsi devozionali entro la basilica duecentesca

Pur tenendo conto della difficile ricostruzione del cantiere della basilica antoniana nel suo progressivo svolgimento nel XIII secolo, che non ci consente di avere molti punti di riferimento solidi su cui ancorare il procedere dei lavori architettonici, è comunque possibile tentare di delineare in via ipotetica alcuni percorsi devozionali interni alla basilica del Santo se non altro verso la fine del secolo, in cui le immagini di sant'Antonio abbiano svolto specifici ruoli di orientamento e accompagnamento dei fedeli.

Un punto di riferimento relativamente sicuro è quello della facciata e del portale centrale della basilica (figg. 11-12, 18-20, 24), nel quale, teoricamente già a partire dalla metà del XIII secolo, potevano trovare posto almeno una e forse due raffigurazioni di sant'Antonio. Da questo punto chiave dell'edificio – mediazione fisica e simbolica tra la grande piazza urbana, funzionale alle grandi manifestazioni devozionali popolari, e la chiesa – l'immagine del Santo come Taumaturgo accoglieva i devoti e li invitava a entrare fiduciosi verso la sacra tomba custodita all'interno, a esplicazione visiva dell'iscrizione incisa sul portale.

Varcata la soglia ampia e solenne, due figure dipinte nelle nicchie dei fianchi dei pilastri di controfacciata accoglievano, presumibilmente già nel Duecento, e accompagnavano i passi dei devoti, di nuovo sant'Antonio, da una parte, a ribadire la sua centralità nel luogo a lui dedicato, e un altro personaggio sacro, presumibilmente il Fondatore dell'Ordine, Francesco, dall'altra.

Nell'ipotesi di una fase duecentesca in cui la tomba del Santo fosse effettivamente collocata al centro del transetto, sotto la cupola a cono già realizzata, oppure sotto una copertura provvisoria prima del definitivo assetto del grandioso sistema di coperture, il percorso doveva svilupparsi in linea retta e condurre senza intoppi i devoti alla meta del pellegrinaggio (figg. 31-32). Giunti davanti all'arca del Santo, lo spazio tutto intorno si dilatava per la visione fattasi completa dei due bracci del transetto, ciascuno di dimensioni uguali a una intera campata della navata centrale: uno spazio amplissimo, che

si faceva esplicitamente cruciforme, ancora libero dalle due cappelle (dell'arca e di San Giacomo) che ora ne occupano una parte consistente deviando su di sé l'attenzione.

La dilatazione dello spazio doveva essere accentuata anche da una amplificazione luminosa, per il moltiplicarsi delle finestre sulle pareti del transetto (da immaginare senza l'ingombro delle due cappelle dell'arca e di San Giacomo), rispetto a quelle nelle due prime campate della navata; al di sopra dell'arca si ergeva il glorificante emisfero della cupola più alta della chiesa, la più luminosa, per il giro di finestre alla sua base (fig. 17). Non è più possibile oggi ricostruire l'impatto visivo della parte alta del presbiterio nella versione di fine Duecento e inizio Trecento – riedificato nel XV secolo dopo il crollo del 1396 e successivamente oggetto di diversi interventi, fino alla decorazione pittorica novecentesca di Achille Casanova (fig. 33) – e quale intensità di luce provenisse dalle finestre che presumibilmente si moltiplicavano attorno alla curva interna del presbiterio, sopra la linea degli archi di collegamento con il tornacoro.¹³³

L'arca dal 1263 in poi era resa eminente dall'elevazione su quattro colonne e dai preziosi e splendidi marmi verdi di cui era rivestita; la sua posizione doveva apparire centrale rispetto all'intero spazio percepibile, davanti al tramezzo che, chiudendo alla vista il presbiterio e il coro dei frati, fungeva anche da sfondo sacralizzato alla tomba santa con le sue strutture architettoniche, probabilmente sovrastate dalla tradizionale croce issata al centro, ad indicare la presenza dell'altare della Croce. Qui, dove il corpo stesso di Antonio si offriva alla venerazione, il simbolismo si faceva aniconico, luminoso e 'spaziale', come si è ora tentato di evocare, ma anche estremamente 'fisico': non c'era probabilmente alcuna immagine da onorare, ma un oggetto concreto, la tomba, attorno a cui girare in preghiera, sotto a cui porsi per implorare una guarigione, da toccare devotamente, per dar vita a quel rapporto diretto con il Santo che ogni fedele cercava di raggiungere.

Se questa era la meta centrale del pellegrinaggio, anche altri percorsi erano possibili dentro la grande basilica e altre immagini di Antonio li accompagnavano.

Per i devoti laici si aggiunse, infatti, a conclusione dei lavori realizzati tra gli anni Novanta del XIII secolo e gli inizi del XIV, il percorso lungo il corridoio posto attorno al coro e con le cappelle radiali (fig. 32), che presumibilmente è sempre rimasto di libero accesso, senza che il recinto presbiteriale lo bloccasse. Giovanni Da Nono nella sua *Visio* sembra confermarlo indirettamente, essendo in grado di vedere le finestre delle cappelle radiali e di esser colpito dalla loro bellezza, che dunque poteva ammirare da una breve distanza¹³⁴; Valerio Polidoro, a fine Cinquecento, prima delle ristrutturazioni

¹³³ Hein, *L'iconografia della basilica*, 2011, pp. 406/407, nota la forte somiglianza della zona del transetto e del presbiterio del Santo (e di S. Francesco di Bologna) con l'interno di chiesa che fa da ambientazione nella prima *Storia di San Giacomo* dipinta nella cappella di San Giacomo da Jacopo Avanzi, negli anni settanta del Trecento, da intendersi però come libera interpretazione da parte dell'artista: si tratta comunque di una testimonianza importante della suggestione che doveva procurare, prima dei rifacimenti quattrocenteschi, proprio questa parte della basilica antoniana, con il suo gioco di archi e cupole (nell'interpretazione di Avanzi arricchita di numerose finestre, a ogiva e tonde).

¹³⁴ Fabris, *Cronache e cronisti padovani*, Cittadella 1977, p. 146.

del coro, conduce esplicitamente i suoi lettori in questo percorso e specifica che allora, al contrario di oggi, era possibile vedere l'interno del coro attraverso una chiusura a grata della parte posteriore, di realizzazione quattrocentesca, ma forse in sostituzione di un'analoga struttura precedente.¹³⁵ Questo percorso, a sua volta era ritmato da immagini, sui vetri colorati delle finestre delle cappella, che tanto colpivano lo sguardo di Giovanni da Nono: tra esse molto probabilmente ce n'erano anche alcune raffiguranti sant'Antonio, accostato ai santi cui erano dedicati gli altari concessi in giuspatronato alle famiglie eminenti della città.

All'interno del recinto presbiteriale, l'altare maggiore, punto focale delle liturgie per i frati e i sacerdoti officianti, forse almeno parzialmente visibile anche dai fedeli posti al di fuori – sicuramente nella parte posteriore nel Quattrocento, e forse anche in precedenza: sull'altare non doveva mancare un'immagine di Antonio, ma in un'accezione meno devozionale e più 'ufficiale', legata all'identità dei francescani e alle esigenze della committenza laica del comune. Le presenze sacre messe in scena da Donatello nel XV secolo riflettono forse quelle esistenti in precedenza, secondo una tradizione che in linea teorica poteva risalire già al XIII secolo, dopo l'ingresso delle autorità comunali nella committenza del cantiere della basilica nel 1265. Immagini, dunque, con una maggiore complessità iconografica, che limitava la loro piena comprensibilità alle élite culturali, religiose e laiche.

E ancora un altro percorso era possibile, in modi regolamentati, dalla chiesa fin dentro la sacrestia, dove poter godere della straordinaria ricchezza spirituale – e materiale – del tesoro di reliquie conservate dalla comunità francescana, segno tangibile della loro specifica religiosità: l'ingresso a questa 'camera delle meraviglie spirituali' era ancora segnato da un'immagine antoniana posta sulla porta d'ingresso, che insieme al Fondatore dell'Ordine, Francesco, e alla consolante immagine della Vergine *eleusa* in tenero abbraccio con il Bambino, indicava sinteticamente quali cardini spirituali sostenevano il grande complesso santuarioale.

Se dunque questa ricostruzione virtuale può almeno in parte corrispondere a una fase reale dell'aspetto della basilica nel tardo Duecento, si può concludere che il visitatore venisse in qualche modo avvolto in un 'sistema integrato' di immagini antoniane, che contribuivano a diversificare i significati e le funzioni dei luoghi distribuiti all'interno dell'edificio sacro.

3.3. Riflessi nella miniatura di immagini antoniane presenti nel Santo

Un ambito di ricerca fondamentale per tentare di colmare l'impressionante vuoto di immagini antoniane al Santo e più in generale a Padova nel Duecento è quello della produzione miniata, a partire dalla constatazione che la stessa comunità locale dei frati minori, analogamente agli altri

135 V. Polidoro *Le religiose memorie*, Venezia 1590, pp. 6r-6v; Heinemann, *Der Santo in Padua*, 2012, pp. 312-314, dove discute questo passo di Polidoro.

grandi insediamenti francescani, è stata per lo meno committente di libri illustrati – e forse essa stessa sede di uno *scriptorium* interno – fin dal XIII secolo.¹³⁶ Alcune immagini miniate di sant'Antonio anteriori al Trecento sono state infatti assegnate all'ambito padovano o individuate come provenienti dal convento del Santo. Questi casi aprono alcuni spiragli per la discussione sull'esistenza di opere figurative monumentali presenti nella basilica antoniana nel Duecento e successivamente perdute. Fin dal primo dei suoi fondamentali studi sull'iconografia antoniana nella miniatura, Giordana Mariani Canova proponeva l'ipotesi che nel grande capolavoro costituito dall'Epistolario scritto da Giovanni da Gaibana e magistralmente illustrato per la cattedrale padovana nel 1259, si potesse rintracciare la prima immagine nota di sant'Antonio nella città che ne custodiva il sepolcro. Nella miniatura a piena pagina di c. 86v (fig. 34), a introduzione visiva della lettura *In nativitate confessorum*, infatti, “è rappresentato, entro uno schema volutamente piramidale, un gruppo di santi posti chiaramente a significare le diverse vie attraverso cui è possibile la testimonianza della fede” indicate in basso da un vescovo, un guerriero e un sovrano, al centro da due frati minori, alla sommità da un monaco: chiara visualizzazione di una precisa gerarchia, entro un calcolatissimo gioco di simmetrie verticali, orizzontali e diagonali. “Questa ipotesi” argomenta la studiosa “nasce innanzitutto dal fatto che il miniatore (o il programmatore) abbia scelto di rappresentare due figure di minori e non soltanto una come sarebbe stato logico se, in coerenza con l'assunto generale della pagina, egli avesse voluto semplicemente indicare il ruolo del francescanesimo quale via alla santità. Sembra di poterne arguire che egli avesse presenti alla mente due distinte personalità di santi da cui sentisse di non poter prescindere per una esemplare significazione della spiritualità francescana: tali campioni non potevano essere che i due unici frati minori fino ad allora assunti agli altari, e pertanto in grado di essere raffigurati con l'aureola, vale a dire Francesco e Antonio canonizzati rispettivamente nel 1228 e nel 1232”.¹³⁷

Il ragionamento di Mariani Canova è ricco di suggestione e potrebbe introdurre un punto di riferimento importante per l'iconografia antoniana, colmando, sia pur ipoteticamente, un vuoto che risulta davvero singolare a Padova. Va d'altra parte osservato che la logica dell'immagine, giocata su figure esemplari che esprimono un concetto universale – ma proprio per questo mancanti di significative connotazioni personali¹³⁸ – lascia aperto il problema sull'effettiva identità dei due frati posti al livello intermedio della scena, così come per tutti gli altri personaggi.

136 Su questa problematica cfr. G. Valenzano, *Il graduale I di Gemona (1287 ca.) scritto e miniato nel convento di Sant'Antonio a Padova*, «Il Santo» XXLI (2003), pp. 725-732.

137 G. Mariani Canova, *Contributo alla iconografia antoniana: antiche immagini miniate di sant'Antonio*, «Il Santo» 19 (1979), pp. 603-612, in partic. pp. 603-604.

138 Non sembrano consentire un effettivo riconoscimento di specifiche individualità le varianti fisionomiche rilevate tra le due figure di frati da Mariani Canova, *Contributo alla iconografia*, 1979, p. 604.

Anche ammettendo che i due frati raffigurati possano alludere a Francesco e ad Antonio, va precisato che qui si tratta comunque di una produzione nata entro l'ambiente legato alla curia vescovile¹³⁹, che, come sappiamo grazie alle ricerche di Paolo Marangon, dopo il 1256 e per tutto il resto del secolo XIII non intrattiene rapporti facili con i francescani.¹⁴⁰ La miniatura nell'Epistolario del Gaibana è interessante, piuttosto, perché segno di una visione ecclesiologica estranea – e per certi versi in competizione – a quella che si faceva strada nella cultura degli ordini mendicanti, e tra i francescani in particolare. È una testimonianza di come l'ambiente della sede vescovile padovana guarda all'inserimento allora in corso dei frati minori nella compagine ecclesiale e tenta di inserire il nuovo intraprendente ordine religioso in un sistema di valori antico: da una parte uniformando i mendicanti alle altre tradizionali 'categorie esemplari' di religiosi (dando a tutte le figure dimensioni analoghe) e ponendoli entro una precisa gerarchia di valori; una visione 'da fuori' che ignora significativamente qualsiasi riferimento a una specifica cultura francescana nella raffigurazione dei due possibili frati minori, le stimmate sul corpo di Francesco e qualunque segno di distinzione tra i due personaggi. Comunque si voglia intendere la sua iconografia, la grande pagina miniata del Gaibana non consente dunque di stabilire alcun rapporto con l'ambito francescano e tanto meno con eventuali immagini esistenti nel santuario antoniano.

3.3.1. S. Antonio nel Graduale II di Gemonia

Tra 1343 e 1368 il duomo di Gemonia acquistò una serie di Antifonari e Graduali dal convento del Santo, presso il quale nel frattempo venivano sostituiti da più recenti libri corali.¹⁴¹ Ciò ha permesso di preservare fino ad oggi l'immagine miniata di sant'Antonio presente in uno di essi, che appare come la più antica conservatasi, se riferibile, come è stato proposto, a una produzione padovana intorno al 1285 (fig. 22).¹⁴²

In realtà l'individuazione della cultura artistica dell'apparato miniato è dibattuta: per Alessandro Conti è bolognese, per Giordana Mariani Canova e Giovanna Valenzano, invece, padovana, su un sostrato gaibanesco aggiornato agli esiti della miniatura bolognese. I confronti che sono stati proposti rimandano in direzioni diverse. Da un lato è stata rilevata la stretta vicinanza stilistica con le miniature nel Graduale ms. B 16 oggi nella Biblioteca Capitolare di Padova, realizzato per il

139 *Ibidem*, p. 605.

140 P. Marangon, *Le diverse immagini di s. Antonio e dei francescani nella società e nella cultura padovana dell'età comunale*, «Il Santo» 19 (1979), fasc. 2-3, pp. 523-571 (riedito in P. Marangon, *Ad cognitionem scientiae festinare*". *Gli studi nell'Università e nei conventi di Padova nei secoli XIII e XIV*, a cura di T. Pesenti, Trieste 1997, pp. 270-336, in partic. 282-293).

141 C. Scalon, *Produzione e fruizione del libro nel basso medioevo. Il caso Friuli*, Padova 1995.

142 Cfr. G. Mariani Canova, *La miniatura degli ordini mendicanti nell'arco adriatico all'inizio del trecento*, in *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di S. Nicola a Tolentino*, Tolentino 1992, pp. 165-184; G. Valenzano, *Antifonario*, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra, Padova, Palazzo della Ragione - Palazzo del Monte di Pietà, Rovigo Accademia dei Concordi, 21 marzo – 27 giugno 1999, a cura di G. Baldisin Molli, G. Canova Mariani, F. Toniolo, Modena 1999, pp. 69-71; Valenzano, *Il graduale I*, 2003, pp. 725-732.

monastero benedettino femminile di San Pietro, con una sottoscrizione della monaca Agnese nel 1290, che introduce un prezioso dato cronologico e un riferimento all'ambiente padovano¹⁴³; per altro verso, l'identificazione dei miniatori della serie gemonese con alcuni degli artisti bolognesi che illustrarono la Bibbia donata nel 1285 da Enrico Cerchi al convento francescano di Santa Croce di Firenze, in 17 volumi, oggi alla Biblioteca Laurenziana di Firenze: un'operazione che, oltre a fornire un altro appiglio cronologico, non lontano dal precedente, suggerisce l'ipotesi di una produzione bolognese dei codici di Gemona, entro un orizzonte di circolazioni tra Bologna e Firenze. Questa proposta presenta risvolti di estremo interesse, se la si considera dal punto di vista di Padova: il donatore della monumentale Bibbia, infatti, esponente della potente famiglia fiorentina dei Cerchi, introduce nella città toscana gli esiti più aggiornati del grande centro di produzione miniata di Bologna l'anno successivo della podesteria padovana di un altro esponente della famiglia, Oliviero Cerchi; quest'ultimo, a Padova, aveva dato il suo sostegno a un'operazione di committenza artistica di forte impatto, la costruzione di un monumento glorificante per la tomba creduta allora di Antenore, mitico fondatore troiano della città; un'operazione a sua volta, che potrebbe aver implicato una qualche forma di tangenza con la coeva tradizione bolognese delle “tombe dei glossatori”, e, con più evidenza, con il cantiere allora in corso della basilica antoniana.¹⁴⁴

Senza addentrarsi in tali complesse vicende – il cui breve accenno è sufficiente per evidenziare che la realizzazione dei codici oggi a Gemona non fu un fatto isolato o limitato a una cultura di ambito locale – ciò che qui importa rilevare è che l'analisi di Mariani Canova e Valenzano conduce a ipotizzare una capacità produttiva di opere di così alto impegno all'interno del convento del Santo. Le indubbie assonanze con la cultura bolognese che sono state rilevate nelle miniature di questi corali tardoduecenteschi rendono visivamente evidente un legame privilegiato tra le due città, entrambe sedi universitarie nonché di due dei maggiori insediamenti francescani dell'epoca, in cui lo sviluppo di *studia* conventuali favoriva lo scambio di persone e di libri.¹⁴⁵

Entro tale inquadramento, la raffigurazione di sant'Antonio nel Graduale II suggerisce alcune ulteriori considerazioni. La raffinata cultura dei corali gemonesi, che unisce la raffinatezza del retaggio gaibanesco con l'aggiornamento agli esiti bolognesi più avanzati, sembra essere declinata in questa immagine, rispetto alle altre della serie, con una particolare forza espressiva, conferita al personaggio sia dal vivace movimento dello sguardo e da tanti dinamici particolari del volto, sia da una tensione trattenuta ma molto evidente delle linee e del chiaroscuro che definiscono il saio; l'impressione di una saldezza plastica accentuata, che dà alla figura una monumentalità assai rara in miniatura, potrebbe

143 Valenzano, *Il graduale I*, 2003, p. 730-731.

144 G. Lorenzoni, *La struttura duecentesca*, in *Padova per Antenore*, Atti della giornata di studio, Padova 14 dicembre 1989, a cura di G. Zampieri, Padova 1990, pp. 71-77.

145 Cfr. Fontana, *Frati, libri e insegnamento nella provincia minoritica di S. Antonio (secoli XIII-XIV)*, Padova 2012, pp. 58-64.

forse presupporre un'immagine di Antonio di più grandi dimensioni, che il miniatore aveva ben presente e cui ha voluto in qualche misura riferirsi.

Che al Santo potesse esistere un'opera monumentale di questa tipologia iconografica – figura frontale a corpo intero, reggente un libro, con lo sguardo rivolto all'osservatore in funzione di incentivare un atteggiamento di devozione – è un'ipotesi più che plausibile. Un'immagine dipinta su tavola o, più probabilmente, murale, che si collegherebbe con il grande sviluppo di raffigurazioni di questo tipo nell'ambito francescano dedicate al Fondatore, anche se oggi documentate essenzialmente in Italia centrale. Le celebri tavole francescane dipinte per le chiese dei Minori in Umbria e Toscana, o le più rare testimonianze superstiti di dipinti murali duecenteschi quali il san Francesco affrescato da Cimabue nella basilica inferiore di Assisi o lo stesso sant'Antonio nella chiesa francescana di Gubbio, entrambi databili agli anni Ottanta, sono solo esempi indicativi di questa tradizione iconografica diffusa entro gli insediamenti centro-italiani dell'Ordine dei Minori.¹⁴⁶

Il fatto che eventuali immagini di questo tipo non si siano conservate, perché distrutte o sostituite o alienate, non si può escludere: le stesse vicende della vendita al duomo di Gemona di un così consistente gruppo di codici liturgici, ancora in grado di assolvere il compito per cui erano stati realizzati, probabilmente per un adeguamento a un gusto estetico ormai cambiato, costituisce un esempio prezioso, perché documentato e conservato, di come si sia progressivamente disperso il patrimonio iconografico duecentesco del Santo.

L'accostamento alla tradizione centroitaliana di immagini di Francesco – ma anche dello stesso Antonio – è d'altra parte giustificabile dai rapporti che i grandi conventi francescani intrattenevano reciprocamente, nel quadro delle attività interne all'Ordine, che prevedevano frequenti occasioni di movimenti dei frati e di scambi: si pensi, ad esempio, ai capitoli generali o ai giovani frati in formazione che si spostavano in diverse sedi, anche lontane.¹⁴⁷ In particolare la conoscenza reciproca tra le dirigenze dei frati di Assisi e di Padova comportava per questi ultimi anche la conoscenza di immagini di questo stesso tipo presenti nella basilica francescana, quali la finestra istoriata nella navata della chiesa superiore dedicata ai santi Francesco e Antonio (ascrivibile anch'essa agli anni ottanta) (fig. 3), o il già citato affresco di san Francesco nella chiesa inferiore, posto a lato della Vergine col Bambino in Maestà, cui forse faceva da speculare contraltare sull'altro lato un'analogia immagine di sant'Antonio. Si trattava, probabilmente in entrambi i casi, di immagini che proponevano la parificazione ideale tra i due primi santi dell'Ordine, utilizzando gli elementi iconografici esibiti dal Santo della miniatura di Gemona: posa frontale stante, il libro in evidenza. Non è dunque da escludere che anche a Padova almeno dagli anni Ottanta esistessero raffigurazioni che proponevano

146 Cfr. Gieben, *La componente figurativa*, 1996, p. 327.

147 Cfr. Fontana, *Frati, libri e insegnamento*, 2012, pp. 58-64.

questo simbolismo, che in ogni caso sarà espresso nel primo Trecento in opere quali la lunetta della porta vecchia della sacrestia (fig. 30) e, in termini clamorosi, nella sala capitolare.

Ma dove poteva essere posta la presunta immagine-prototipo entro la basilica antoniana? Forse sull'apparato figurativo dell'altare maggiore, o forse su strutture architettoniche che hanno subito ricostruzioni o modificazioni nel corso del lungo cantiere della basilica; o, ancora, in una delle nicchie della controfacciata o nella nicchia in facciata sopra il portale centrale. Sono tutti interrogativi senza risposte, ma è importante porli per arricchire le ricerche sulla chiesa del Santo nel Duecento di un aspetto che non doveva essere secondario nel culto e nell'identità della comunità locale dei minori.

3.3.2. Sant'Antonio sul noce nei corali di Zara

Presso la chiesa di San Francesco di Zara si conserva una serie di libri corali, scritti e miniati in due distinti momenti tra fine XIII e inizio XIV secolo, realizzati per il locale convento dei Minori, che Federica Toniolo ha inquadrato storicamente in uno studio puntuale.¹⁴⁸ Tra essi, in particolare, il nucleo più antico di cinque Antifonari presenta una decorazione miniata eseguita da una stessa bottega entro precisi termini cronologici dedotti dai testi: *post* 1292 (per la presenza dell'ufficio di Santa Chiara, istituito in quell'anno) e *ante* 1317 (per l'aggiunta al testo originario dell'ufficio del *Corpus Domini* nella redazione di san Tommaso d'Aquino, adottato in quell'anno); i miniatori dimostrano di essere sicuramente aggiornati sulla cultura veneziana di fine Duecento e di conoscere l'Epistolario del Gaibana. Entro questi precisi termini cronologico-stilistici va posta una importante raffigurazione dedicata a sant'Antonio, precisamente nel Corale E (contenete gli uffici del comune dei santi), alla carta 4v, entro l'iniziale *F* (fig. 23) e in corrispondenza del versetto *Funditur insontium sanguinis*: qui Antonio viene ritratto nell'atto di scrivere tra le fronde dell'albero, che presenta un alto tronco cui è accostata una scala.

Questo singolare episodio viene raccontato in tutte biografie antoniane, dall'*Assidua* in poi, a dimostrazione di un'attenzione degli agiografi che si è mantenuta costante nel tempo. Nella *Vita prima* esso ha il più ampio sviluppo narrativo, alla conclusione della prima parte del libro, che fa anche da suggestivo preludio al successivo racconto delle vicende della morte e della glorificazione del Santo. Dopo le estenuanti fatiche della predicazione e della confessione di innumerevoli fedeli accorsi presso di lui a Padova, frate Antonio si congeda dalle folle, consapevole del poco tempo che gli rimane e alla ricerca di un luogo appartato per la contemplazione e la preghiera. Il testo, con chiare assonanze ai testi evangelici – tipiche degli scritti agiografici – esprime nei fatti narrati quel

148 Toniolo, *Liturgia in figura*, 2006, pp. 39-67, in cui viene discussa la bibliografia precedente, tra cui fondamentale G. Mariani Canova, *Contributo alla iconografia antoniana*, 1979.

tipico dualismo “tra eremo e città” che caratterizzava le prime generazioni di francescani e resterà anche in seguito nella memoria 'nostalgica' dell'Ordine¹⁴⁹:

«Mentre si svolgevano questi avvenimenti, si stava avvicinando il tempo della mietitura. Il fedele e prudente servo del Signore, vedendo che il popolo doveva attendere al necessario lavoro del raccolto, giudicò di dover interrompere la predicazione, fino a tempo opportuno. Congedate le turbe, cercava una località appartata, e si portò al luogo detto Camposampiero, anelando a trovarvi una tranquilla solitudine.

Tutto felice per l'arrivo di lui, un nobiluomo chiamato Tiso offrì devotamente al servo di Dio Antonio l'ossequio premuroso della sua cortesia: anche l'eremo dei frati era soggetto al suo dominio. Questo signore aveva, non molto lontano dalla dimora dei frati, un fitto bosco, dove, tra le altre piante silvestri, era cresciuto un noce poderoso, dal cui tronco sei branche si protendevano verso l'alto, formando una specie di corona di rami. L'uomo di Dio, avendone un giorno ammirata la bellezza, tosto, su indicazione dello Spirito, decise di farsi una cella sopra il noce, perché il luogo offriva impensata solitudine e quiete favorevole alla contemplazione.

Il nobiluomo, appena venne a conoscere quel desiderio per mezzo dei frati, dopo aver riunito in quadrato e trasversalmente ai rami delle pertiche, preparò con le sue mani una cella di stuoie. Celle simili fece anche per i due compagni, apprestando però con maggior cura la superiore destinata al santo, e formando le altre secondo il volere dei frati, sebbene con minor cura. In questa cella, il servo di Dio Antonio conduceva una vita celestiale, assiduo come ape laboriosa nell'applicarsi alla santa contemplazione. Fu questa la sua ultima dimora in mezzo ai mortali; salendo lassù, egli mostrava di avvicinarsi al cielo.»¹⁵⁰

La miniatura di Zara costituisce la testimonianza figurativa più antica che sia giunta fino a noi di questa iconografia: riferibile all'ultimo decennio del XIII secolo, come si è visto, ci restituisce un'immagine la cui ideazione non può però essere riferita all'ambito zaratino, ma piuttosto all'ambiente veneto, come suggerisce la cultura artistica in cui i miniatori si esprimono, ma soprattutto per il contenuto. Il santo è raffigurato mentre sta scrivendo in un grande codice, nella tipica posa adottata normalmente per raffigurare gli evangelisti – utilizzata, ad esempio, entro questo stesso gruppo di codici, nell'Antifonario H, alla c. 123, in cui l'iniziale V contiene San Giovanni evangelista, nell'usuale contesto dello *scriptorium*, seduto su un seggio con cuscino, i piedi appoggiati su una pedana, il libro aperto sopra un alto leggio.

Si tratta di una rielaborazione figurativa di uno specifico episodio della vita di Antonio che non solo viene sintetizzato visivamente in termini estremamente efficaci, ma che si carica anche di non casuali

149 Cfr. A. Rigon, *Dal Libro alla folla. Antonio di Padova e il francescanesimo medioevale*, Roma 2002, pp. 24-25, 138-140.

150 *Vita Prima o “Assidua” (c. 1232)*, a cura di V. Gamboso, Padova 1981, pp. 350-355, secondo la traduzione di Gamboso; ne riporto il testo originale: «Factum est autem, dum hec agerentur... se propinquare conscendendo monstravit».

echi simbolici, presupponendo una scelta effettuata in un ambito francescano in cui la figura di sant'Antonio fosse oggetto di una particolare attenzione. È dunque più plausibile che la prima individuazione di un tale soggetto e la sua formulazione in termini visivi sia avvenuta entro la provincia minoritica che custodiva e valorizzava il corpo del Santo, lì dove, oltretutto, si erano svolti i fatti narrati.

È già stato notato, infatti, che esiste un precedente fondamentale della miniatura di Zara, che rimanda inequivocabilmente a Padova: l'immagine raffigurata nel sigillo del ministro della provincia della Marca Trevigiana¹⁵¹, o *Provincia Sancti Antonii*, come i frati stessi preferivano chiamarla.¹⁵²

Paolo Marangon ha attribuito una particolare importanza a questa notizia: in una lettera del ministro provinciale Bartolomeo Màscara, del 14 ottobre 1290, nota in una trascrizione dell'11 aprile 1297, il sigillo viene esplicitamente descritto: «(...) cum sigillo cereo pendenti cum cordula de sirigo viridi integro et non leso in aliqua sua parte, in cuius scultura et sunt littere circumstantes et dicentes: Sigillum provincie Sancti Antonii in administratione Marchie Tarvixine, et est ymago cuiusdam fratris stantis super quandam arborem (...)».¹⁵³

Di tali sigilli non sono purtroppo pervenuti fino a noi esempi diretti, ma la concisione dell'immagine miniata potrebbe ben adattarsi anche al campo figurativo molto ristretto di un oggetto di questo tipo. In ogni caso la coincidenza non può essere considerata casuale ed è ragionevole pensare che la trasmissione sia avvenuta da Padova a Zara e non viceversa. Si tratta di un'immagine-simbolo che sintetizza l'identità e l'autorità della comunità francescana al più alto livello della provincia, e ci si può chiedere quali specifiche motivazioni abbia spinto i francescani della provincia patavina a scegliere questo episodio tra i tanti altri della vita di Antonio per tale importante funzione.

Che la genesi di questa iconografia vada riferita a Padova è confermato da altre significative attestazioni che vi si registrano. Si tratta, è vero, di esempi più tardi, ma proprio per questo indicano il forte radicamento e la fortuna che il *Sant'Antonio sul noce* godette presso la basilica che ne conservava le spoglie.

Un primo esempio è costituito dal reliquiario realizzato in occasione della ricognizione del corpo di sant'Antonio nel 1350 per contenere la lingua, e successivamente riutilizzato per i capelli del Santo, con un'integrazione anche nella struttura dell'oggetto (fig. 35): l'aspetto ibrido attuale, che fa apparire

151 Marangon, *Le diverse immagini*, 1979, pp. 549-550; Mariani Canova, *Contributo alla iconografia*, 1979, pp. 603-612; G. Mariani Canova, *I codici miniati della Biblioteca Antoniana*, pp. 85-94, in *S. Antonio 1231-1981*, cat mostra, p. 93-94.

152 Fontana, *Fрати, libri e insegnamento*, 2012, p. 53, in cui constata che «il nome più diffuso per la zona delle Tre Venezie era quello di provincia di Sant'Antonio, in maniera speculare rispetto alla provincia di San Francesco, ossia quella dell'Umbria: i frati preferivano di gran lunga utilizzare questa denominazione, come appare evidente in molti documenti e negli atti del capitolo provinciale del 1290, quando fra' Bartolomeo Mascara si definì "ministro e servo dei frati della provincia di Sant'Antonio". La denominazione Marca Trevigiana era, invece, preferita in ambito inquisitoriale» e nota, appunto, che il sigillo della provincia aveva la denominazione *Sancti Antonii* già nel 1290.

153 Marangon, *Le diverse immagini*, 1979, pp. 549-550 nota 169, in cui riporta la precedente bibliografia sul documento, conservato presso l'Archivio di Stato di Padova, Pergamene Obizzi-Negri, mazzo XI, perg. 4.

l'immagine più come un'allusione che non una precisa raffigurazione dell'episodio di Camposampiero, presenta nella parte trecentesca una statuetta argentea di *Sant'Antonio che predica da un pulpito* inserita entro tre rami frondosi e fioriti, che attualmente si dipartono dall'elaborata base quattrocentesca di tipo architettonico, di gusto tardogotico.¹⁵⁴

Più strettamente vicino all'iconografia della miniatura di Zara si presenta il dipinto di prima metà del XV secolo posto vicino all'ingresso della sala capitolare della scoletta del Santo (fig. 36\$), ovvero la nuova sede che la Confraternita di sant'Antonio realizzò agli inizi del Quattrocento sul sagrato della basilica antoniana.¹⁵⁵ Pur nella resa tridimensionale e ricca di particolari, declinata in uno stile popolareggiante di gusto tardivamente neogiottesco, riconosciamo una testimonianza che proviene dalla stessa tradizione che aveva generato l'immagine nei corali zaratini.

Ulteriori attestazioni quattrocentesche padovane di *Sant'Antonio sul noce* sono le raffigurazioni miniate poste sulla copertina di due registri di spese della Veneranda Arca di Sant'Antonio, negli anni 1472 e 1483, in cui le immagini “irrigidite in una iconografia specificamente celebrativa, che preferisce porre l'accento sul magistero di Antonio piuttosto che sulla sua esperienza ascetica”¹⁵⁶ presentano il Santo seduto sull'albero in una veduta frontale, che sembra unire suggestioni dall'immagine del reliquiario dei capelli con quelle dalla più antica tradizione iconografica, maggiormente rispettata dal dipinto nella Scoletta del Santo.

È proprio quest'ultima opera, per lo spirito volutamente conservatore che esprime, a consentire una considerazione conclusiva. È stato osservato che l'immagine dipinta fissa in un dipinto una pratica devozionale ben attestata appunto nel XV secolo presso la Confraternita di sant'Antonio, quella di commemorare l'episodio del Santo sul noce con un'azione scenica sul sagrato della basilica la domenica successiva alla festa del Santo.¹⁵⁷ La stretta vicinanza della confraternita con i francescani, che si esprime esplicitamente negli statuti più antichi che ci siano giunti, nel 1334¹⁵⁸, inducono a ritenere che questa speciale predilezione per l'episodio del Santo sul noce – che certo ben si prestava a una devozione popolare – sia stata indotta appunto dai frati; i quali, a loro volta, avevano scelto

154 A. M. Spiazzi, *Reliquiario dei capelli del Santo*, in *Basilica del Santo. Leoreficerie*, a cura di M. Collareta, G. Mariani Canova, A. M. Spiazzi, Padova - Roma 1995, pp. 92-94; Bourdua, *The Franciscans and Art Patronage*, 2004, p. 96; L. Bourdua, *Displaying the bodily remains of Antony of Padua*, 2006, in *Bild und Körper im Mittelalter*, Paderborn 2006, pp. 243-255.

155 Mariani Canova, *Contributo alla iconografia*, 1979, p. 607.

156 Mariani Canova, *Contributo alla iconografia*, 1979, pp. 607-608.

157 Cfr. A. Sartori, *L'arciconfraternita del Santo*, Padova 1955; G. De Sandre Gasparini, *La devozione antoniana nella scuola del Santo di Padova nel secolo XV. Da un'indagine su testamenti di soci e simpatizzanti*, «Il Santo» 16 (1976), pp. 333-344, in partic. 339-340; G. De Sandre Gasparini, *Lineamenti e vicende della confraternita di S. Antonio di Padova (secoli XIV e XV)*, in *Liturgia pietà e ministeri al Santo*, a cura di A. Poppi, Vicenza 1981, pp. 217-235. Si conosce anche un riflesso letterario di questa devozione, cfr. D. Gallo, *S. Antonio sul noce nei versi di Antonio Baratella c. 1385-1448*, «Il Santo», 19 (1979), pp. 91-104. Nel XVI secolo la ricorda Polidoro *Le religiose memorie*, 1590, p. 36r (“il primo giorno di Domenica dopo la festa del Santo, facendo memoria del suo starsi in contemplationi e studio sopra l'Albero della Noce in Campo S. Pietro”). Per ulteriori considerazioni su questa pratica devota della Confraternita in rapporto al ciclo affrescato nella sala capitolare del Santo si veda il capitolo successivo (nel paragrafo 'La sala capitolare e la confraternita di sant'Antonio').

158 Cfr. G. De Sandre Gasparini, *Statuti di confraternite religiose di Padova nel Medio Evo*, Padova 1974, pp. 97-98.

quell'immagine a rappresentare visivamente la propria provincia minoritica. Ci sono dunque alcuni indizi che spingono a ipotizzare l'esistenza di un'opera figurativa di scala monumentale presente nella basilica o nel convento antoniano che abbia fatto da modello sia per la miniatura di Zara – e dunque da considerare realizzata nel pieno Duecento – sia poi al dipinto voluto nel XV secolo dalla Confraternita di Sant'Antonio. Un'opera che, come tutte le altre realizzate al Santo prima del Trecento, non si sia conservata.

4. GIOTTO AL SANTO: IL RINNOVAMENTO DELL'ICONOGRAFIA ANTONIANA NEI CICLI AFFRESCATI NELLA SALA DEL CAPITOLO E NELL'‘ANDITO’ (INIZIO XIV SECOLO)

Il ciclo pittorico realizzato agli inizi del Trecento nella sala del capitolo al Santo oltre a rappresentare un nodo ineludibile – e tuttora problematico – nella ricostruzione del soggiorno di Giotto a Padova, segna anche una svolta decisiva nello sviluppo dell'iconografia antoniana. Se la funzione della sala capitolare in sé, centro nevralgico della vita comunitaria dei frati, giustificava da parte loro un'attenzione speciale nell'allestimento di un adeguato ciclo figurativo – analogamente a quanto accadeva negli altri grandi conventi mendicanti italiani tra secondo Duecento e primo Trecento – a Padova l'impegno che vi è stato profuso ha prodotto un programma iconografico fortemente innovativo e la sua realizzazione in un linguaggio visivo altrettanto nuovo e, anzi, di rottura, nei confronti della cultura artistica locale.

La ricostruzione della presenza di Giotto al Santo, che dalle fonti antiche deduciamo fosse incentrata proprio nella sala capitolare, è indispensabile per la comprensione del suo soggiorno padovano. Gli sforzi finora compiuti per stabilire l'effettiva autografia del maestro toscano e la cronologia del ciclo nel capitolo (in particolare, prima o dopo gli affreschi della cappella Scrovegni) non sono approdati a risposte risolutive a causa del cattivo stato di conservazione degli affreschi e delle pesanti ridipinture, che non consentono una lettura sicura dei dati tecnici e stilistici.

In questi dipinti la figura di sant'Antonio viene presentata in modi inediti, integrata in un programma illustrativo fortemente unitario che tocca alcune corde sensibili della contrastata identità francescana dell'epoca. La complessità dei messaggi visivi messi in scena, la cui completa comprensione è limitata dalle lacune negli affreschi, richiede un rinnovato sforzo interpretativo: è necessario un approccio di ampio respiro, che tenga conto del contesto conventuale nel suo insieme, a partire dai dipinti frammentari, probabilmente coevi, nella contigua sala comunemente definita ‘andito’ e dalla presenza in basilica della tomba del Santo, allora oggetto di rinnovate attenzioni.

Questi vasti cicli affrescati impongono indagini da diversi punti di vista. Le immagini di sant'Antonio, che costituiscono uno dei cardini fondamentali dei messaggi complessivi dei dipinti, devono essere analizzate non isolatamente, ma entro il loro più ampio contesto pittorico, per tentare di coglierne appieno i significati e la carica innovativa. Verrà dunque proposta una serie di osservazioni sulle strutture architettoniche e, sia pur nei limiti attuali, sulle tecniche pittoriche e lo stile degli affreschi, come supporto indispensabile dell'analisi dell'iconografia del ciclo, focalizzando poi l'attenzione sulla ridefinizione dell'immagine di sant'Antonio che esso propone. Su queste basi di osservazioni dirette, che si incroceranno con quanto sappiamo del contesto storico, con i dati a disposizione circa la funzione degli ambienti e con la rilettura di alcune testimonianze scritte tra Due

e Trecento, si proporrà infine una ricostruzione delle esigenze comunicative della committenza francescana.¹⁵⁹

4.1. Il contesto storico

I cicli pittorici nella sala capitolare e nel locale oggi adibito a passaggio tra i chiostri del capitolo e del noviziato – comunemente indicato come ‘andito’ – vennero presumibilmente compiuti negli anni che precedono la seconda traslazione del corpo di sant'Antonio (1310), o, secondo altri pareri, nel decennio successivo¹⁶⁰. In entrambi i casi queste realizzazioni pittoriche rientrano in una fase storica, a cavallo tra XIII e XIV secolo, particolarmente complessa per la comunità francescana di Padova, entro un quadro di grandi cambiamenti della città e dell'Ordine dei Minori.

4.1.1. La querelle sull'inquisizione a Padova del 1302

La vicenda che, dal nostro punto di vista, emerge tra tutte le altre è il duro scontro che vide opporsi in città, nel 1302, l'autorità civile ed episcopale, da una parte, e i Minori, dall'altra, sulla gestione dell'ufficio dell'inquisizione, da loro retto a Padova. L'esito sfavorevole ai francescani, che vennero esautorati dall'incarico di inquisitori nelle città e diocesi di Padova e di Vicenza, risulta tanto più sorprendente perché giunge dopo un lungo periodo di affermazione dei francescani nella realtà locale.¹⁶¹

L'ufficio dell'inquisizione (*officium fidei* o *officium inquisitionis*) era stato affidato dalla sede apostolica ai frati Minori per tutta la Marca Trevigiana – Padova compresa – e Venezia fin dalla metà del XIII secolo.¹⁶² Contro gli inquisitori francescani il vescovo Ottobono de' Razzi e il comune di Padova promossero una causa presso papa Bonifacio VIII nel 1302¹⁶³. Conosciamo bene la vicenda grazie a un voluminoso dossier di documenti (*Liber contractuum*) messo insieme da una commissione di *sapientes* nominata *ad hoc* dal comune, pubblicato integralmente in una esemplare edizione critica.¹⁶⁴

159 Un inquadramento di ampio respiro delle problematiche qui affrontate in L. Bourdua, *The Franciscans and art patronage in late medieval Italy*, Cambridge, in particolare sulla sala del capitolo al Santo. Alcune riflessioni in questa direzione nei miei due interventi nel Santo, 2004 e 2010.

160 Si veda il paragrafo 'Inquadramento stilistico e cronologico del ciclo dipinto'.

161 Cfr. A. Rigon, *Dal Libro alla folla. Antonio di Padova e il francescanesimo medioevale*, Roma 2002; L. Bertazzo, *Per una storia del rapporto tra frati minori e santità civica: s. Antonio e il caso padovano*, in *I Francescani e la politica*, Atti del Convegno internazionale di studio, Palermo 3-7 Dicembre 2002, a cura di A. Musco, Palermo 2007, pp. 33-46; e inoltre, più ampiamente, nel precedente capitolo.

162 Cfr. Mariano D'Alatri, *I francescani e l'eresia*, in *Eretici e inquisitori in Italia. Studi e documenti*, Roma 1986, 1, *Il Duecento*, pp. 91-112, in partic. 104; Mariano D'Alatri, *L'inquisizione in Italia negli anni 1250-1274*, ibidem, pp. 127-138, in partic. 131-132. Sull'estensione della provincia minoritica della Marca Trevigiana, che comprendeva i territori dell'attuale Veneto, Trentino, Friuli, oltre a Mantova e Sirmione, cfr. A. Sartori, *Storia della Provincia del Santo dei frati Minori Conventuali. Notizie storiche*, Padova 1958; Fontana, *Frati, libri e insegnamento*, 2012, pp. 52-55, 283-285.

163 A. Rigon, *Frati Minori, inquisizione e comune a Padova nel secondo Duecento*, in *Il «liber contractuum» dei frati Minori di Padova e di Vicenza (1263-1302)*, a cura di E. Bonato, Roma 2002, pp. V-XXXVI.

164 *Il «Liber contractuum» dei frati minori di Padova e di Vicenza (1263-1302)*, a cura di Elisabetta Bonato, Roma 2002.

Le accuse erano pesantissime: «tangenti, interessi privati, indebite pressioni e minacce, operazioni truccate, che coinvolgono non solo gli inquisitori, ma anche ministri provinciali, guardiani, custodi, semplici frati»¹⁶⁵. Nei confronti di coloro che venivano dichiarati eretici, gli inquisitori intervenivano, soprattutto, ordinando la confisca dei patrimoni, e nel caso fossero già defunti, venivano colpiti gli eredi. «La confisca dei beni era di per sé un fattore grave di sofferenza individuale e si capisce perché la ripartizione dei beni espropriati agli eretici (un terzo all'ufficio dell'inquisizione, un terzo ai suoi ufficiali, un terzo al comune) provocasse contrasti.»¹⁶⁶

L'inchiesta papale, affidata al vescovo di Saintes, Guido di Neuville, si concluse con la decisione di togliere ai frati Minori l'*officium fidei* e di affidarlo ai frati Predicatori (gennaio 1303), confermando il giudizio negativo sull'operato degli inquisitori francescani¹⁶⁷.

La competizione tra i Minori e la sede episcopale, in realtà, risaliva ben più in là nel tempo, fin dalla liberazione di Padova dal dominio di Ezzelino da Romano (1256)¹⁶⁸ e riemergeva apertamente in questa circostanza. Ma anche rispetto alla città nel suo insieme il terreno di scontro era più ampio, come osserva Antonio Rigon: «a creare difficoltà di rapporti con il comune non era soltanto l'attività dell'inquisizione (...) ma piuttosto la gestione delle commissarie, il controllo di grandi patrimoni ereditari di famiglie eccellenti, l'indiretta interferenza dei frati Minori sugli assetti sociali e gli equilibri politici nella delicata fase di transizione seguita alla fine della dominazione ezzeliniana.»¹⁶⁹ Era, insomma, lo stesso ruolo dei francescani entro la società cittadina che veniva messo in discussione.

I frati Minori, come confessori e religiosi di fiducia di numerosi laici in tutte le fasce sociali, anche le più alte, si ponevano quali guide delle coscienze, sia di singoli che di associazioni laicali a loro collegate (Terz'ordine e confraternite); il convento del Santo, e anche singoli frati, erano diventati destinatari di lasciti, a volte consistenti, provenienti da tutte le fasce della società padovana (e non), tra cui alcune delle famiglie preminenti, spesso attraverso la devozione delle donne; i frati erano richiesti quali esecutori testamentari (o quali consiglieri nelle decisioni da prendere in tali frangenti), condizionando i destini di alcuni grandi patrimoni familiari; essi stessi, non infrequentemente, erano esponenti di famiglie ragguardevoli.¹⁷⁰

165 Rigon, *Frati Minori, inquisizione*, 2002, pp. XVII-XVIII. Un gruppo ristretto di inquisitori compare esplicitamente sotto accusa: Boninsegna da Trento, Pietrobono Brosemini, Paolino da Milano, Giuliano da Padova, Francesco da Trissino, Antonio da Padova, ma «scindere le responsabilità di inquisitori e singoli frati da quelle delle comunità religiose di appartenenza non è in verità sempre facile e possibile» (ivi, p. XIX).

166 Rigon, *Frati Minori, inquisizione*, 2002, p. XXI.

167 Rigon, *Frati Minori, inquisizione*, 2002, p. VI.

168 Si veda il capitolo precedente.

169 Rigon, *Frati Minori, inquisizione*, 2002, p. XIX.

170 Cfr. P. Marangon, *Gli «studia» degli ordini mendicanti*, in *Storia e cultura a Padova nell'età di sant'Antonio*, Convegno internazionale di studi, Padova-Monselice, 1-4 ottobre 1981, Padova 1985, pp. 343-380, in partic. pp. 343-355, riedito riedito in P. Marangon, *Ad cognitionem scientiae festinare. Gli studi nell'Università e nei conventi di Padova nei secoli XIII e XIV*, a cura di T. Pesenti, Trieste 1997; Rigon, *Frati Minori, inquisizione*, 2002, pp. XXII-XXIX.; L. Gaffuri, *La comunità del Santo e la cura animarum nel XIV secolo*, «Il Santo», 42 (2002), pp. 169-199, ripubblicato in *Cultura*,

Tra i segni evidenti del loro ruolo di primo piano nella società locale va annoverata anche la forte attrazione della basilica antoniana quale luogo di sepoltura e di memorie di singoli e di famiglie, che si accentua tra fine Duecento e inizio Trecento, tanto da aver suggerito l'espressione di "pantheon cittadino" in riferimento al Santo, sia pur in parallelo con gli altri due grandi insediamenti mendicanti padovani, S. Agostino dei domenicani e SS. Filippo e Giacomo degli agostiniani.¹⁷¹

Una coda delle lotte sull'inquisizione sarà di lì a pochi anni una nuova inchiesta papale sull'*officium fidei* nella Marca Trevigiana, in particolare nei territori di Vicenza e di Treviso, che avrebbe coinvolto anche alcuni inquisitori francescani.¹⁷²

Queste vicende comportarono indubbiamente un deterioramento dell'immagine dei francescani a livello locale, proprio nel giro d'anni in cui si ipotizza siano stati eseguiti i cicli dipinti al Santo, con tutte le eventuali ricadute su di essi. Ma per tentare di ricostruire il clima vissuto nel convento antoniano in questo periodo, è necessario inquadrare questi fatti anche in una diversa e più ampia cornice, quella dell'evoluzione dell'Ordine francescano, che proprio allora registra un passaggio storico cruciale, con sviluppi che non mancarono di avere riflessi anche su Padova.

4.1.2. Lo scontro tra 'spirituali' e frati della 'comunità' tra fine XIII e inizio XIV secolo

Sono state molto indagate l'evoluzione, le trasformazioni, le contraddizioni e le lacerazioni dei frati Minori nel Duecento e Trecento, di cui resta un'impressionante massa di dati. Sappiamo che a cavallo dei due secoli le diverse interpretazioni sul tema sempre scottante della povertà, nucleo essenziale della "di Francesco", si radicalizzarono in contrapposizioni molto dure e intransigenti tra le diverse parti in causa.¹⁷³ È necessario entrare, sia pur sinteticamente, nel merito della questione perché i diversi filoni di pensiero che allora si espressero sono stati chiamati in causa anche nell'interpretazione di alcune opere figurative realizzate dai o per i francescani, comprese quelle al Santo.

arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova nel Trecento, Atti del Convegno internazionale di studi, Padova, 24-26 maggio 2001, a cura di L. Baggio e M. Benetazzo, Padova 2003.

171 Cfr. D. Gallo, *Cultura e identità nella comunità francescana del Santo nel Trecento*, «Il Santo», 42 (2002), pp. 137-145, ripubblicato in *Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova nel Trecento*, Atti del Convegno internazionale di studi, Padova, 24-26 maggio 2001, a cura di L. Baggio e M. Benetazzo, Padova 2003; T. Franco, «Elegit sepulturam sui corporis apud ecclesias sancti Antonii confessoris ordinis fratrum minorum», *Sepulture al Santo*, «Il Santo», ibidem, pp. 261-275; R. Wolff, *Le tombe dei dottori al Santo. Considerazioni sulla loro tipologia*, ibidem, pp. 277-297; N. Giové Marchioli, *Le epigrafi funerarie trecentesche del Santo*, «Il Santo», 42 (2002), pp. 299-316. A ciò si aggiungano i contributi dei fedeli in favore dei grandi cantieri architettonici in corso, su cui cfr. G. Lorenzoni, *Cenni per una storia della fondazione della basilica alla luce dei documenti (con ipotesi interpretative)*, in *L'edificio del Santo di Padova*, a cura di G. Lorenzoni, Vicenza 1981, pp. 17-30; G. Bresciani Alvarez, *L'architettura nel complesso del Santo: basilica e convento*, in *La Basilica del Santo. Storia e arte*, Roma-Padova 1994, pp. 135-199, in partic. pp. 135-161.

172 Ordinata da Clemente V nel 1307, affidata al canonico di St. Astier Guglielmo di Balait, e portata a termine nel 1308, tornava a indagare su fatti dei decenni precedenti e su ulteriori vicende posteriori al 1302 nel territorio di Treviso, che continuava ad essere vigilato da inquisitori francescani, cfr. G. Biscaro, *Eretici ed inquisitori nella Marca Trevisana (1280-1308)*, «Archivio Veneto» 1932, pp. 148-180, in partic. 159-180.

173 R. Lambertini, A. Tabarroni, *Dopo Francesco: l'eredità difficile*, Torino 1989.

Grado Merlo individua un “cinquantennio tribolatosissimo” per l'Ordine dei Minori tra il concilio lionese del 1274 e il papato di Giovanni XXII, nei primi anni venti del Trecento. I frati “spirituali” si contrappongono ai frati della “comunità”, in polemiche che risultano violente non solo a parole, ma anche nella realtà quotidiana e nella prassi repressiva.¹⁷⁴ Vanno rilevate da una parte la complessità del fenomeno della dissidenza, dall'altra la sua diffusione concentrata in alcune aree geografiche (tra cui non compare la Marca Trevigiana): «il composito fenomeno dello “spiritualismo” francescano della fine del XIII secolo e degli inizi del secolo successivo [aveva] due principali livelli di espressione: uno che toccava il vertice della Chiesa romana (e di molte forze che intorno ad essa ruotavano), un altro che investiva alcune aree, centro-italiane e occitaniche, della *base* minoritica e dei fedeli che ad essa facevano riferimento. Benché non riguardi l'Ordine in tutte le sue articolazioni territoriali, ma soltanto alcune province dell'Italia centro-meridionale, del Mezzogiorno francese e della Spagna catalano-aragonese, il fenomeno “spirituale” coinvolge il vertice della formazione religiosa dei Minori, costituendone uno dei più importanti fattori di crisi».¹⁷⁵

«La tradizione “spirituale” – continua Merlo – riteneva come elementi costitutivi e irrinunciabili del francescanesimo la scelta di totale povertà, il valore assoluto della Regola di san Francesco (assimilata all'Evangelo di Gesù Cristo) e l'obbligatorietà del Testamento [di Francesco]. E, come era già avvenuto a metà del XIII secolo, la difesa della purezza delle origini fu inserita in visioni di ispirazione gioachimita».¹⁷⁶ I “rigoristi” criticavano le prassi che si erano affermate nell'Ordine in parallelo allo sviluppo crescente della sua azione pastorale, «che è inevitabilmente azione sociale e politica (in rapporto al diverso livello dei destinatari di tale azione), oltre che fonte di entrate economiche».¹⁷⁷ Tale processo era sostenuto dal papato, che «via via *legittima* soluzioni istituzionali che consentono *di fatto* una sorta di gestione patrimoniale a ministri provinciali e custodi, ai quali attribuiscono la potestà di istituire, revocare e rimpiazzare i propri procuratori (“amministratori, oeconomi, syndici et actores”), cioè coloro che, per conto dei frati, *formalmente gestiscono* i beni dei frati stessi (sul piano del diritto, di proprietà e dominio della sede apostolica)».¹⁷⁸

I “frati della comunità” – la maggioranza che esprimeva la dirigenza dell'Ordine – a loro volta, difendevano con decisione il rispetto della Regola nel loro operato e accusavano i dissidenti di disattendere lo spirito di umiltà e di sottrarsi al voto di obbedienza, insinuando che le loro tesi estremiste fossero eretiche.

174 G. G. Merlo, *Nel nome di san Francesco. Storia dei frati Minori e del francescanesimo sino agli inizi del XVI secolo*, Padova, 2003, pp. 201-202.

175 Merlo, *Nel nome di san Francesco*, 2003, pp. 243-244.

176 Merlo, *Nel nome di san Francesco*, 2003, p. 233.

177 Merlo, *Nel nome di san Francesco*, 2003, p. 241.

178 Merlo, *Nel nome di san Francesco*, 2003, p. 242.

«I contrasti costrinsero a un enorme sforzo di riflessione, coinvolgendo intelletti assai dotati che produssero frutti non indifferenti»¹⁷⁹, ma una conciliazione tra le diverse posizioni risultò impossibile. Le divisioni spinsero i francescani a sollecitare, ancor più rispetto al passato, l'azione regolatrice del papato, che alla fine del cinquantennio non solo procederà alla liquidazione della corrente spirituale, dichiarata eretica, ma anche imporrà all'Ordine un drastico ridimensionamento del valore ideale e normativo della povertà (con la bolla *Cum inter nonnullos* di Giovanni XXII, del 1323).¹⁸⁰

4.1.3. Il dibattito per il “concilio di Vienne” e i suoi riflessi sul convento del Santo

Quale fu il coinvolgimento della comunità padovana nel lacerante dibattito in corso? E quali riflessi possono esserci stati nel momento in cui si decideva di realizzare nuovi e impegnativi cicli pittorici che mettevano in scena aspetti fondamentali dell'identità dei frati? Al di là della constatazione di ordine generale che qui, come in ogni altro grande insediamento francescano, la mobilità dei frati era particolarmente intensa, consentendo continui scambi sia di persone che di idee – si pensi alle periodiche occasioni di incontri a largo raggio nelle assemblee capitolari (provinciali e generali), o alle permanenze delle giovani leve in città diverse nel periodo della loro formazione o, ancora, a incarichi di responsabilità dati ai frati eminenti in luoghi anche lontani tra loro¹⁸¹ – è difficile dare una risposta precisa per la penuria di una specifica documentazione in merito.

Si è conservata, però, una preziosa testimonianza, espressione di quello "sforzo di riflessione" interno all'Ordine indicato da Merlo, che ci consente di sentire la voce dei francescani sul tema che stiamo indagando – architetture e pitture nell'Ordine dei Minori, con un riferimento anche alla basilica antoniana – proprio in anni che qui interessano particolarmente.

È merito di Donal Cooper e Janet Robson aver valorizzato alcune affermazioni presenti nell'amplessima documentazione della *magna disceptatio* tra Spirituali e frati della "comunità" svoltasi su iniziativa papale tra 1309 e 1312, cogliendone le importanti conseguenze sul difficile problema della cronologia degli affreschi nella basilica francescana di Assisi.¹⁸² Julian Gardner, a sua volta, facendo riferimento a questa stessa documentazione in un intervento focalizzato sul ciclo

179 Merlo, *Nel nome di san Francesco*, 2003, p. 202.

180 Merlo, *Nel nome di san Francesco*, 2003, p. 271.

181 Cfr. Fontana, *Frati, libri e insegnamento*, 2012, pp. 58-64, relativamente alla mobilità dei frati studenti e dei maestri.

182 D. Cooper, J. Robson, *Pope Nicholas IV and the Upper Church at Assisi*, «Apollo» 157 (2003), pp. 31-35; D. Cooper, J. Robson, 'A great sumptuousness of paintings': *frescos and Franciscan poverty at Assisi in 1288 and 1312*, «The Burlington Magazine» 151 (2009), pp. 656-662. L'edizione delle fonti in Franz Ehrle S.J., *Zur Vorgeschichte des Concils von Vienne (Schluss.)*, "Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte des Mittelalters", herausgegeben von P. Heinrich Denifle O.P. und Franz Ehrle S.J., Dritter Band, Berlin, 1887, pp. 1-195.

giottesco nella cappella Bardi in S.Croce di Firenze, ha discusso il passo in cui viene esplicitamente citata la basilica del Santo di Padova.¹⁸³

Ecco in sintesi la vicenda, con la cronologia dei momenti più significativi, che andrà confrontata con gli sviluppi della situazione interna al convento padovano.¹⁸⁴ Papa Clemente V, più conciliante dei predecessori nei confronti degli Spirituali, decide di affrontare il nodo delle lotte interne dei Minori istituendo nell'estate del 1309 una commissione cardinalizia e chiedendo ai rappresentanti delle due parti in conflitto di esporre le rispettive posizioni (a partire da un questionario su quattro punti). Per quasi tre anni si confrontano apertamente, attraverso una fitta serie di memorie scritte consegnate alla commissione papale, «personaggi di grandissimo spessore intellettuale e morale tra i quali, dalla parte della "comunità", abbiamo prima il ministro generale frate Gonsalvo da Valbona e poi frate Raimondo da Fronsac, procuratore dell'Ordine presso la curia "romana", e un giovane di particolari doti quale frate Bonagrazia da Bergamo; da parte "spirituale" il prestigioso ex-ministro generale frate Raimondo Gaufridi e frate Ubertino da Casale, cappellano del potente cardinale Napoleone Orsini».¹⁸⁵

Nell'aprile 1310 Clemente V emette la bolla *Dudum ad apostolatus* in cui critica la "comunità" per non aver corretto abusi e inadeguatezze dei propri membri, ed elogia gli Spirituali. In quello stesso anno si celebra il capitolo generale a Padova, le cui deliberazioni sembrano risentire del dibattito in corso.

Tra ottobre 1311 e maggio 1312 si tiene a Vienne un concilio che si sperava risolutivo della questione, alla cui conclusione viene emanata la bolla papale *Exivi de paradiso*: la costituzione clementina da un lato condannava i comportamenti denunciati dagli Spirituali, «che apparivano una indiscutibile violazione non solo della *norma*, ma anche dello *spirito* francescani»¹⁸⁶, dall'altro affidava alle dirigenze locali dell'Ordine (caposaldi della "comunità") la responsabilità di individuare ciò che era necessario e ciò che non lo era alla vita dei frati, aggirando di fatto il nodo teorico-pratico della "povertà", alla base dei contrasti tra le due parti contrapposte.¹⁸⁷

183 J. Gardner, *Giotto and His Publics. Three Paradigms of Patronage*, Cambridge – London, 2011, pp. 49-52; Cooper, Robson, 'A great sumptuousness', 2009, pp. 656-662.

184 Si segue qui, in parallelo, la sintesi interpretativa della complessa vicenda in Merlo, *Nel nome di san Francesco*, 2003, pp. 253-259, e quella più specifica per i nostri fini in Cooper, Robson, 'A great sumptuousness', 2009, pp. 657-659, incentrata sui riferimenti alla basilica di Assisi, con utili chiarificazioni sull'intricata questione dei documenti conservatisi e pubblicati in sedi diverse. Ulteriori testi di riferimento: J. Moorman, *A History of the Franciscan Order from its origins to the year 1517*, Oxford 1968; D. Burr, *The Spiritual Franciscans. From Protest to Persecution in the Century After Saint Francis*, Pennsylvania 2001; G. G. Merlo, *Tra eremo e città. Studi su Francesco d'Assisi e sul francescanesimo medievale*, Seconda edizione riveduta e ampliata, Assisi 2007 (I ediz. Assisi 1991).

185 Merlo, *Nel nome di san Francesco*, 2003, p. 253-4.

186 Merlo, *Nel nome di san Francesco*, 2003, p. 257.

187 Merlo, *Nel nome di san Francesco*, 2003, p. 258.

Tra i numerosi temi dibattuti durante il lungo confronto preparatorio al concilio ci fu anche quello delle costruzioni realizzate dai francescani (chiese e conventi), delle dotazioni culturali presenti in esse (paramenti, suppellettili liturgiche), dei libri, delle pitture e sculture.¹⁸⁸

Già nella prima memoria presentata da frate Raimondo Gaufridi (fine del 1309), in rappresentanza degli Spirituali di Provenza, questo argomento viene introdotto nella discussione. Per Gaufridi tra le inadempienze rispetto alla regola della povertà c'era anche il fatto che erano stati costruiti edifici troppo grandi ed eccessivamente ornati. Secondo frate Raimondo, se i francescani avessero seguito le costituzioni dell'Ordine, questi e tutti gli altri problemi sarebbero stati superati; la causa principale di queste mancanze stava nel non rispetto dell'*usus pauper* (ovvero l'uso dei beni limitato alle necessità di vita dei frati, in accordo con la radicale rinuncia francescana a ogni forma di dominio e di proprietà¹⁸⁹), da molti frati non considerato come parte sostanziale della Regola e dei voti, al pari di castità e obbedienza.¹⁹⁰

Non fu probabilmente un caso se nelle deliberazioni del capitolo generale dei Minori svoltosi a Padova nella Pentecoste dell'anno successivo – pochi giorni dopo la già ricordata bolla di Clemente V *Dudum ad apostolatus* (aprile 1310), che si esprimeva in termini critici nei confronti della “comunità” – vennero approvate disposizioni anche contro gli eccessi nelle architetture, pitture e sculture, sia pur in termini generici:

«7. – Item, quod excessus edificiorum quoad picturas, tincturas et cellaturas seu sculpturas amoveantur, ubi fieri poterit absque destructione operum principalium. Et actores eorum tam

188 Fanno da guida in questo specifico percorso di ricerca nella complicata serie di testi, gli studi di Cooper, Robson, 'A great sumptuousness', 2009, pp. 656-662, e di Burr, *The Spiritual Franciscans*, 2001, pp. 111-136. Il tema era già da tempo presente nel dibattito interno all'Ordine, in particolare durante il generalato di Bonaventura da Bagnoregio, con un momento significativo nelle norme stabilite nel capitolo di Narbonne del 1260, su cui cfr. Merlo, *Nel nome di san Francesco*, 2003, pp. 175-180; L. Pellegrini, *Insedimenti francescani nell'Italia del Duecento*, Roma 1984, pp.123-153, per quanto riguarda un opuscolo ispirato alle posizioni di Bonaventura, le *Determinationes quaestionum circa regulam fratrum Minorum*, in cui già si ponevano le questioni *cur fratres habeant magnas et latas domos et oratoria sumtuosa et areas latas*, e *quare fratres plura congregent vel conservent, cum sint pauperes*, e *cur fratres non habitent pauci in domibus pauperculis*; su donazioni, acquisti, vendite, prestiti di libri presso i francescani, uso personale e possesso di libri da parte di singoli frati del convento padovano, tra cui caso esemplare è quello di fra' Bartolomeo Mâscara, cfr. E. Fontana, *Fрати, libri e insegnamento nella provincia minoritica di S. Antonio (secoli XIII-XIV)*, Padova 2012, pp. 92-108. 189 Cfr. Merlo, *Nel nome di san Francesco*, 2003, p. 237: il concetto di *usus pauper* era stato elaborato da frate Pietro di Giovanni Olivi e viene sostanzialmente recepito nella lettera papale *Exiit qui seminat* di Nicolò III (1279), che utilizza la formula assai simile di *usus facti*: «La Regola dei Minori, attraverso la rinuncia a ogni forma di dominio e di proprietà, avrebbe toccato la più alta perfezione in merito alla povertà evangelica: essere "poveri" comportava anche (e soprattutto) un impegno a fare un "uso povero (*usus pauper*)" dei beni, riconducibile al più elementare piano della necessità o, meglio, delle necessità di vita dei frati, considerando le loro vocazionali e specifiche attività nel campo della cura d'anime e dello studio a essa finalizzato. Si trattava di un meditato e ardito tentativo di contemperare la *povertà pensata* con la *povertà vissuta*, togliendo ogni copertura giuridica, ideologicamente pauperistica, a una prassi che invece vedeva per lo più comportamenti soltanto in superficie poveri.»

190 Seguendo in ciò le idee di Pietro di Giovanni Olivi. Cfr. Burr, *The Spiritual Franciscans*, 2001, p.114: Gaufridi era una figura prestigiosa, già ministro generale dei Minori, costretto a dimettersi da papa Bonifacio VIII, era in buoni rapporti con gli Angioini; la sua memoria, come poi quelle successive delle due parti in causa, rispondeva alle 4 questioni poste dal papa (se gli spirituali erano stati infettati dalla setta dello *spiritus libertatis*; se la *Exiit qui seminat* era osservata nell'ordine; l'ortodossia di Olivi; la persecuzione nel sud della Francia).

preteritos quam futuros, vel aliorum excessum, puta in longitudine, latitudine, et altitudine vel sumptuositate, libris et legiptimis actibus priventur.»¹⁹¹

Secondo Cesare Cenci nel capitolo di Padova si provvede anche a una frettolosa riscrittura delle Costituzioni generali dell'Ordine – che non introduceva sostanziali novità ma era finalizzata ad eliminare le confusioni prodottesi per le addizioni che si erano aggiunte alle versioni precedenti – probabilmente sotto l'incalzare delle accuse che gli Spirituali lanciavano alla “comunità” presso la Curia Romana, tra cui anche il disordine della legislazione: ulteriore indizio delle tensioni presenti durante il capitolo e dell'atteggiamento dei ministri dell'Ordine.¹⁹²

Su questi aspetti interviene con ben altro spirito polemico e ampiezza di argomentazioni Ubertino da Casale in un memoriale presentato alla commissione papale (*Rotulus iste*) databile, secondo Franz Ehrle, tra 1310 e inizio del 1311: per Ubertino le norme della Regola e lo spirito che animava san Francesco – l'ideale della «altissima povertà» – venivano totalmente contraddetti dall'operato dei responsabili dell'Ordine. Ai nostri fini è opportuno riportare qui l'intera l'argomentazione in tema di architetture e di opere d'arte e sontuarie, perché ci illumina su situazioni e prassi in uso nei grandi insediamenti francescani (entro cui va annoverato anche il Santo di Padova¹⁹³).

La prima parte del discorso si riferisce alle architetture: conventi che in molti casi non sono, come dovrebbero, modeste case di poveri, ma grandiosi palazzi di re (*non habitacula pauperum, sed palatia apparent regum et in eis multipliciter paupertas infringitur, quia fiunt nimis alta, ampla, longa et curiosa*), costruiti non nelle aree periferiche, ma nelle zone più prestigiose delle città (*non solum in suburbiis sed in med[it]ullis civitatum, ubi est maior frequentia populorum*), in edifici di lusso che nondimeno vengono spesso ricostruiti con grandi costi (*sepe accipimus loca nova, maxime in Ytalia, pristina loca aliquando pulcra et amena et bene edificata [...], ementes domos karissimas et pulcras ad diruendum et ibi consummantes inestimabilem quantitatem pecunie in edificando curiose et dilatando spatium loci*), con grandi cimiteri, giardini e chiostri (*cimiteria, viridaria et claustra magna, ubi vix divites cives possunt habere domicilia satis arta*); chiese già grandi e belle riedificate

191 G. Abate, *Memorie, statuti ed atti di capitoli generali dei frati Minori dei secoli XIII e XIV* «Miscellanea Francescana», XXXIII, 1933, p. 32; un'approfondita analisi del capitolo padovano in L. Bertazzo, *Il capitolo generale OMin. di Padova del 1310*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 315-327, ripubblicato in *Padova 1310. Percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della basilica di Sant'Antonio*, atti del convegno *Varia et immensa mutatio. Percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della basilica di Sant'Antonio*, Padova, 20 maggio 2010, a cura di L. Baggio, L. Bertazzo, Padova 2012.

192 C. Cenci, O.F.M., *Le Costituzioni Padovane del 1310*, «Archivum Franciscanum Historicum», 76 (1983), fasc. 4, pp. 505-588, in partic. pp. 523, 526-530: di tale versione padovana delle Costituzioni resta un solo testimone, un codice ad uso personale, probabilmente di un frate toscano di non alta cultura, in cui mancano i primi sei capitoli, tra i quali – il II, il III e il VI – quelli che trattavano i vari aspetti della povertà; cfr. inoltre la più recente edizione delle Costituzioni padovane in *Constitutiones generales ordinis fratrum minorum. II (Saeculum XIV/1)*, a cura di C. Cenci, R. G. Mailloux, Grottaferrata 2010.

193 Dall'edizione critica di Ehrle S.J., *Zur Vorgeschichte des Concils*, 1887, pp. 1-195, in cui è avanzata la datazione del testo di Ubertino da Casale entro il 1310 o al più tardi all'inizio del 1311; da p. 93, riporto l'*incipit* del documento: «Incipiunt articuli accepti de regula, contra quos sepe transgressionem fiunt, quos tradiderunt fratres vocati per dominum papam vel eius auctoritate (?) obstricti ac requisiti per obedientiam et per iuramentum, ut suam sententiam super hiis plenius explicarent».

ancor più grandi e più belle (*pro nihilo ducimus unam pulcram et magnam ecclesiam diruere, ut possimus maiorem et pulcriorem facere*); dormitori, refettori e altri locali già sufficienti, ricostruiti più grandi, come fanno i nobili e i ricchi, utilizzando i denari delle elemosine che spettano ai poveri (*et idem de dormitoriis, refectoriis et aliis domibus nostris, que cum sint pulcre et sufficientes, ymo excellentes, non solum pro profitentibus extremam paupertatem, sed etiam pro viris nobilibus ed divitibus, [cum] diruimus ea, ut alia maiora de elemosynis, quas deberent pauperes famelici comedere, erigamus*), al contrario di quanto voleva san Francesco, il quale aveva fatto distruggere edifici che al confronto erano vilissima cosa (*contra hoc fortissimum zelum ostendit beatus Franciscus [...] quod mandabat domos erectas dirui vel fratres exinde amoveri, et tamen erant vilissime*), e tutto ciò contro le norme dell'Ordine e la volontà dei primi “padri” francescani (*et statuta generalia et patres nostri antiqui ista prohibent sub magnis penis*):

«15. Sequitur¹⁹⁴: *hec est illa celsitudo*; etc. finis: *habere velitis*¹⁹⁵. – Circa hunc articulum, in quo ex tanta expropriatione et sic stricta mendicitate, quam immediate in premissis articulis fratribus imposuit in aliis locis regule supra et infra descriptis, prorumpit beatus Franciscus in tantam commendationem sublimitatis regule nostre quoad altissimam paupertatem, ostendens, eam esse excellentissime fructuosam et quod ea nulla potest altior inveniri, alias nunquam summum pontifex substineret, quod sub bulla sua sic predicaretur altissima. Et cuius¹⁹⁶ patet, quod sine usu stricto rerum, hec commendatio falsa et frivola apparet. – Contra hanc paupertatem altissimam, cui secundum sententiam generalis capituli¹⁹⁷ curiositas et superfluitas directe obviant, et articulos supradictos sunt multa edificia nostri ordinis que sicut magistri nostri determinaverunt sint monstra nostre perfectionis¹⁹⁸ et non habitacula pauperum, sed palatia apparent regum et in eis multipliciter paupertas infringitur, quia fiunt nimis alta, ampla, longa et curiosa. – Item cum secundum morem patrum nostrorum deberemus morari extra habitationem hominum, vicini tamen villis, nunc non solum in suburbiis sed in med[itu]llis civitatum, ubi est maior frequentia populorum et carestia domorum sepe accipimus loca nova, maxime in Ytalia, pristina loca aliquando pulcra et amena et bene edificata et spirituali quieti ydonea relinquentes, non parentes de hoc scandalo cleri vel populi, ementes domos karissimas et pulcras ad diruendum et ibi consummantes inestimabilem quantitatem

194 Il testo che qui viene riproposto è il quindicesimo punto della *Regola*, che Ubertino mette a confronto con la condotta di vita reale dei frati.

195 Ehrle S.J., *Zur Vorgeschichte des Concils*, 1887, p. 115 nota 1, specifica trattarsi del cap. 6 della *Regola*: "Haec est illa celsitudo altissimae paupertatis, quae vos carissimos fratres meos heredes et reges regni coelorum instituit, pauperes rebus fecit, virtutibus sublimavit. Haec est portio vestra, quae perducit in terram viventium. Cui dilectissimi fratres totaliter inhaerentes nihil aliud pro nomine domini Jesu Christi in perpetuum habere velitis".

196 In Ehrle S.J., *Zur Vorgeschichte des Concils*, 1887, p. 115, "cuius".

197 Secondo Ehrle S.J., *Zur Vorgeschichte des Concils*, 1887, p. 115 nota 2, qui Ubertino si riferisce alle *Constitutiones Narbonenses* del 1260, Rubr.3.

198 Ehrle S.J., *Zur Vorgeschichte des Concils*, 1887, p. 116 nota 1: "So schon der hl. Bonaventura in seinem Leben des hl. Franz. c. 7; vörtlich bei Peckham, s. Oben S. 60, Z. 30" (si riferisce alla prima risposta che lui, Ubertino, aveva scritto agli inizi del 1310, dove si riferiva allo scritto di Peckham *de perfectione evangelica, capitulo X, Item nec rebus quibuscumque possint uti, sed illis, que modum non accedunt altissime paupertatis; unde fateor multa edificia ordinis esse monstra professionis.*).

pecunie in edificando curiose et dilatando spatium loci. Et volumus ibi facere cimiteria, viridaria et claustra magna, ubi vix divites cives possunt habere domicilia satis arta. - Item pro nihilo ducimus unam pulchram et magnam ecclesiam diruere, ut possimus maiorem et pulcriorem facere; et idem de dormitoriis, rectoriis et aliis domibus nostris, que cum sint pulcre et sufficientes, ymo excellentes, non solum pro profitentibus extremam paupertatem, sed etiam pro viris nobilibus et divitibus, [cum] diruimus ea, ut alia maiora de elemosynis, quas deberent pauperes famelici comedere, erigamus. Hec certe non sunt opera altissime paupertatis nec signa, quod sumus peregrini at advene in hoc mundo. Contra hoc fortissimum zelum ostendit beatus Franciscus, sicut patet in instituto et legenda¹⁹⁹, ubi continetur, quod mandabat domos erectas dirui vel fratres exinde amoveri, et tamen erant vilissime et omnino quasi nichil presentibus comparate. Et statuta²⁰⁰ generalia et patres nostri antiqui ista prohibent sub magnis penis, que quasi numquam servantur; ymo qui plus offendunt in hiis, sepe plus aliis exaltantur.»²⁰¹

Il testo di Ubertino prosegue, in continuità logica con il tema degli edifici, con ulteriori accuse sugli eccessi nei paramenti sacri (*excessus effrenatus pannorum aureorum et sericorum in paramentis et aurifrizationes excessive, curiose et care cum margaritis et aliis gemmis*), nelle suppellettili liturgiche (*excessus auri et argenti in calicibus et crucibus et turibulis*), nelle pitture, nelle sculture e nei libri (*curiositas picturarum, celaturarum, librorum [...] et superfluitas librorum curiosorum*), il cui splendore supera le cattedrali e i più ricchi monasteri (*quod superat incomparabiliter magnas ecclesias cathedrales et monasteria ditissima et prelatos divites*), eccessi che sono proibiti dagli statuti dell'Ordine (*excessus contra expressa statuta patrum nostrorum antiquorum, que omnia talia prohibuerunt*):

«Item contra hanc paupertatem altissimam est abusus et excessus effrenatus pannorum aureorum et sericorum in paramentis et aurifrizationes excessive, curiose et care cum margaritis et aliis gemmis, et excessus auri et argenti in calicibus et crucibus et turibulis et tabulis et aliis curiositatibus et ornamentis ecclesie, qui in multis locis tantus est, quod superat incomparabiliter magnas ecclesias cathedrales et monasteria ditissima et prelatos divites; in quibus ex pura vanitate sub specie devotionis fatue a parvo tempore et citra est introductus excessus contra expressa statuta patrum nostrorum antiquorum, que omnia talia prohibuerunt. Et etiam novum statutum, quod relaxat ista, in talibus exceditur et quasi in nullo servatur, quin ymo in aliquibus locis dicuntur esse calices de auro puro, ita quod unus constat 500^{tis}, florinis et vasa de argento ad portandum per chorum aquam benedictam et manubrium aspersorii de argento; et alia multa vanitatem et levitatem cordis et

199 Ehrle S.J., *Zur Vorgeschichte des Concils*, 1887, p. 116 nota 2: il riferimento è alla Vita seconda di Tommaso da Celano.

200 Ehrle S.J., *Zur Vorgeschichte des Concils*, 1887, p. 116 nota 3, rimanda alle Costituzioni di Narbonne, Rubr.3.

201 Ehrle S.J., *Zur Vorgeschichte des Concils*, 1887, pp. 115-116. Cfr. Cooper, Robson, 'A great sumptuousness', 2009, pp. 658-659. Burr, *The Spiritual Franciscans*, 2001, pp. 121-122, fa notare che Ubertino comprende bene gli aspetti economici delle imprese costruttive delle comunità entro le città in cui si erano insediate.

thesaurizationem ostendentia et odium altissime paupertatis. – Item contra hanc paupertatem est curiositas picturarum, celaturarum, librorum et vestium, suturarum [curiose] iocalium et cordarum, que fratres habent, et superfluitas librorum curiosorum et appropriatio eorum et conservatio stricta et voluntas communicandi indigentibus a multis, qui raro legunt in eis; et modus vivendi prelatorum et maiorum nostrorum, de quibus dictum est supra; que omnia satis ostendunt paupertatem altissimam in plurimis effugata et commendationem et demonstrationem hic factam a beato Francisco reddunt vacuam et inanem. Nam vult regula et servaverunt primi patres nostri, quod in omnibus fugeremus mala mundi exempla et non essemus onerosi mundo et spoliatores aliorum pauperum, quibus superflua nostra debentur; et quod in omnibus facto et verbo ostenderemus mundi contemptum. Sed pro dolor in predictis excessibus videtur, quod volumus excedere universos.»²⁰²

A questo attacco durissimo rispondono i rappresentanti della “comunità” con un testo (*Infrascripta dant*, databile al 1311) in cui, a giustificazione di quelli che Ubertino giudicava eccessi contrari alla Regola, vengono riferiti due casi ritenuti esemplari, la basilica francescana di Assisi e il Santo di Padova, l'una voluta e realizzata dal papa stesso (*auctoritate privilegii sedis apostolice*) in onore di san Francesco, l'altra costruita dal comune e da laici devoti in onore di sant'Antonio (*per communitatem civitatis et alios devotos homines in honore sancti Antonii*), e dunque non di pertinenza dei frati: si tratta di una testimonianza assai importante per gli studi del cantiere architettonico padovano.²⁰³ A ciò si aggiungono alcune considerazioni generali: l'esistenza di severi regolamenti contro gli abusi (*ordo habet duras et fortes constitutiones contra fratres in edifiitiis excedentes*) e l'obbligo di punirli da parte dei ministri dell'Ordine; due citazioni autorevoli sulla liceità delle grandi dimensioni delle chiese (*ut dicit lex: Imensum dare ecclesie vel pro deo mensura est*) e sull'uso dell'oro nelle chiese (*ut dicit Ambrosius [...] Aurum nemo potest accusare, quia templum dei edificatum est vel quod humandis reliquiis fidelium spatia laxata sunt*)²⁰⁴; la mancanza nella Regola

202 Ehrle S.J., *Zur Vorgeschichte des Concils*, 1887, pp. 116-117. Cfr. Cooper, Robson, 'A great sumptuousness', 2009, p. 659.

203 Gardner, *Giotto and His Publics*, 2011, p.52, mette in evidenza questo passaggio, cogliendo il valore esemplare che si dava alla basilica antoniana nella diatriba in corso. Cooper, Robson, 'A great sumptuousness', 2009, p. 657, nota 15, interessati prioritariamente al problema degli affreschi nella basilica di Assisi, citano in nota il passaggio sul Santo. Burr, *The Spiritual Franciscans*, 2001, p. 122, aveva già discusso analiticamente questa e tutte le altre argomentazioni delle due parti. In ogni caso non se ne sono finora tratte conseguenze nel problema della ricostruzione storica del cantiere della basilica antoniana, in particolare sulla sua committenza. Su tali tematiche cfr. inoltre A. Cadei, *Si può scrivere una storia dell'architettura mendicante? Appunti per l'area padano-veneta*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, atti del convegno internazionale di studi per il 6. centenario della morte; Treviso 31 agosto-3 settembre 1979, Treviso 1980, pp. 337-362; Idem, *Secundum loci conditionem et morem patriae*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 15-20 (1990-92), pp. 135-142; Villetti, *Studi sull'edilizia*, 2003, pp. 19-21.

204 Nel *De officiis*, scritto probabilmente verso il 388-389, Ambrogio prospetta tre casi nei quali gli sembra legittimo recuperare fondi alienando i tesori della Chiesa: «nessuno può lagnarsi se i prigionieri sono stati riscattati; nessuno può biasimare se il tempio di Dio è stato edificato; nessuno può indignarsi se sono stati ampliati gli spazi per seppellire i resti dei fedeli; nessuno può dolersi se è garantito il riposo dei defunti nelle sepolture dei cristiani. In questi tre casi è lecito spezzare, fondere, vendere i vasi della Chiesa, anche se consacrati» (*Nemo potest queri. quia captivi redenti sunt: nemo potest accusare, quia templum Dei est edificatum, nemo potest indignari, quia humandis fidelium reliquiis spatia laxata sunt, nemo potest dolere, quia in sepulturis Christianorum requies defunctorum est. In his tribus generibus vasa Ecclesiae etiam iniuncta confringere, conflare, vendere licet.* Ambr., *De officiis*, II, 21).

di proibizioni sull'abitare in grandi edifici; l'appello a un'altra citazione autorevole, da sant'Agostino, sulla condanna non dell'uso di oggetti preziosi in sé, ma del desiderarli (*non usus pretiosarum rerum est in culpa, sed ipsa utendi libido, ut dicit Augustinus*)²⁰⁵:

«Et primo ad id, quod obiiciunt, quod in aliquibus locis dicti ordinis substinetur excessus in edifiitiis, dicitur: iam fere biennium est, quod dicta responsio per eos facta fuit, et numquam ostenderunt, quod deductum sit ad notitiam defendentium ordinem, que sint illa loca dicti ordinis, in quibus sint dicti excessus, nec per quos fratres facti sunt. Quia si magna et ampla edifitia facta sunt per seculares sicut Padue per communitatem civitatis et alios devotos homines in honore sancti Antonii vel in sancto Francisco, - ubi etiam auctoritate privilegii sedis apostolice mandatur, quod certa pars oblationum convertatur in edifiitiis in ipsa ecclesia ad decorem ipsius loci; - vel in aliis hec facta reperiuntur a secularibus vel auctoritate sedis apostolice, quod ex secularium devotione in fundo vel superfitie (?) ecclesie romane ad honorem dei vel intuitu pietatis fit vel factum est, non spectat ad fratres tollere. Nam ut dicit lex: *Inmensum dare ecclesie vel pro deo mensura est*; et ut dicit Ambrosius²⁰⁶ ponitur XII. q. II co.²⁰⁷: *Aurum nemo potest accusare, quia templum dei edificatum est vel quod humanis reliquiis fidelium spatia laxata sunt*; et hoc ibi ad licteram. Sed solum spectat ad ordinem fratres corrigere, qui in hiis excessus facere reperiuntur. Certum est, quod ordo habet duras et fortes constitutiones contra fratres in edifiitiis excedentes; et quod, si ad notitiam generalium ministrorum pervenerit, quod fratres in aliquibus locis excesserint in talibus, excessus huiusmodi punietur. Si autem dicere vellent, quod sit excessus, substinere, quod fratres habitent in *magnis et amplis* et formosis edifiitiis, hoc falsum est omnino; tum quia regula non prohibet, quin fratres non possint in *amplis et magnis* edifiitiis habitare, quia in hiis rebus non usus pretiosarum rerum est in culpa, sed ipsa utendi libido, ut dicit Augustinus²⁰⁸ et ponitur XLI. d.»²⁰⁹

Ubertino torna all'attacco con la *Declaratio*, databile alla fine del 1311, dove ribatte punto su punto le argomentazioni della "comunità" contenute nella *Infrascripta dant*. In particolare ritiene *falsissimum et mendatio plenum* che i laici diano spontaneamente offerte per le costruzioni contestate (*ad talia monstruosa et scandalizosa scilicet edificia construenda*), anche nel caso di Assisi e Padova: le donazioni in realtà sono effettuate in seguito alle insistenze dei frati, che distraggono il denaro delle elemosine dalla sua legittima destinazione ai poveri, smentendo in tal modo la tesi dell'estraneità dei

205 Cooper, Robson, 'A great sumptuousness', 2009, p. 657 nota 15, si limitano a notare che il passo sul Santo si riferisce solo all'architettura, non alle pitture; Gardner, *Giotto and His Publics*, 2011, p. 51, cita a sua volta il medesimo passo. Viene qui di seguito riportato l'intero passo relativo alle architetture e opere d'arte così come edito in Ehrle S.J., *Zur Vorgeschichte des Concils*, 1887, pp.146 ss.

206 Ehrle S.J., *Zur Vorgeschichte des Concils*, 1887, p. 146 nota 4, specifica "S. Ambrosius, de officiis l. 2, c. 28; Migne PP. lat. t. 16, c. 139".

207 Ehrle S.J., *Zur Vorgeschichte des Concils*, 1887, p. 146 nota 5, specifica "Can. Aurum 70. C. XII, q.2".

208 Ehrle S.J., *Zur Vorgeschichte des Concils*, 1887, p. 146 nota 6, specifica "S. Augustinus, de doctrina christiana l. 3, c. 12; Migne PP. lat. t. 34, c. 72".

209 Ehrle S.J., *Zur Vorgeschichte des Concils*, 1887 3, p. 146 nota 7, specifica "Can. Quisquis rebus l. D. 41". Cfr. Gardner, *Giotto and His Publics*, 2011, pp. 178-9, nota 15.

francescani alla decisione di costruire la grande basilica antoniana e offrendoci, nel contempo, una vivida testimonianza delle capacità di presa sociale dei Minori padovani; sulla “legge” *immensum dare pro deo mensura est*, in sé giusta, ricorda che essa non deve entrare in contrasto con l'obbligo di sovvenire i poveri e gli indigenti:

«Ad responsionem primi obiecti dicunt multa notorie falsa: primo, quod non sit deductum ad notitiam presidentium, ubi sunt dicti excessus vel per quos facti. Nam paucissima loca sunt in ordine, ubi non sint tales excessus, et optime sciunt, qui sunt promotores talium excessum et ipsi vocant promotores ordinis et patronos et talibus comictunt regimen ordinis. Et cum nulla edificia possint fieri sine dispositione provincialium ministrorum, cum non sit provincia in ordine, in qua non sint multi excessus edificiorum, ostendant ipsi unum ministrum, qui pro talibus sit digne punitus, quia nullum in ordine scimus, sed vitiosos in hiis bene novimus exaltatos.(...)»²¹⁰

Secundum falsum est in illa prima responsione, quod dicunt, quod seculares istud fatiunt in duobus locis in Assizio et in sancto Francisco²¹¹ dantes intelligere, quod fratres non sunt ista peccatores. - Istud est falsissimum et mendatio plenum ad generalem istorum excessum excusationem relatum. Nam rarissime seculares se offerunt ad talia edificia, quin ymo fratres cum multis importunitatibus ista procurant et cum multo secularium tedio et malo exemplo et cum multis dolosis, fallacibus usurariorum et receptionibus eorum indebitis ad sepulturam, sepe cum scandalo cleri et malo exemplo populi et cum multa credulitate dispensationis incertorum et acquisitionis elemosinarum, que deberent pauperibus infirmis et mendicantibus erogari, pecunia procuratur ad talia monstra et scandalizosa scilicet edificia construenda. Et si quando aliqui seculares, quod valde raro est, se offerunt ad talia, multum edificarentur, si fratres responderent, se nolle, quia non concedet statum nostrum. – Et quod adducunt legem, quod in *immensum dare pro deo mensura est*, hoc est verum, quando ex parte est devota et discreta distributio in pauperes indigentes et in exaltationem ecclesie, quas deus voluit in temporalibus exaltari. Non tamen est debita mensura, quod pauperes querant ditari ex aliorum dono, et quod fratres minores contra suum statum ex divitum devotione et aliorum indigentium defraudatione velint palatia fabricare, per quorum expropriationem et arctum usum rerum voluit deus tam ecclesiam (?) in temporalibus ditare quam secularibus christianis, quin omnibus infidelibus mundi contemptum et vite austeritatem per evidentiam operis predicare. Istis igitur in *immensum* recipere et cum dolis et cum ypocritilibus verbis superflua procurare, horrenda est transgressio non mensura.

210 Seguono accuse a specifici frati: Jacobo de Tundo, Manfredus Bonfi, Johannes de Senis, Andreas de Tholomeis, Illuminatus de Florentia, „et plures alii in eadem provincia et in pluribus aliis provinciis, Ehrle S.J., *Zur Vorgeschichte des Concils*, 1887, p. 149-150, su cui si sofferma Gardner, *Giotto and His Publics*, 2011, p. 50-51,

211 Nel testo manoscritto viene riportato erroneamente "San Francesco" invece di "Sant'Antonio di Padova" secondo Ehrle S.J., *Zur Vorgeschichte des Concils*, 1887, p. 164 nota a), in cui specifica: "Man sollte hier oben S. 146, Z. 6 et in *sancto Antonio* d. h. in Padua erwarten".

Quod autem dicunt, quod ordo habet duras et fortes constitutiones contra excedentes in edificiis, quod generales ministri puniunt transgressores, dicimus cum dolore, quia sicut non servatur regula sic multo minus constitutiones. Nec verum est, quod generales vel alii puniant huiusmodi excessus, nisi forsitan fraudulenter modo, quo dictum est supra.(...) ».²¹²

Nel memoriale successivo *Religiosi viri*, di fine 1311 o inizio 1312, i rappresentanti della "comunità" affermano che nella maggioranza dei casi i cambiamenti e gli ampliamenti nei conventi sono motivati dalle necessità del culto e della predicazione (*hoc fecerunt ad profectum populi, ut magis possent hedificare in celebratione missarum et predicationibus*) oppure per evidenti necessità di vita dei frati, e che non si può accusare tutto l'Ordine a causa delle inadempienze di pochi. Inoltre si dà risposta all'accusa di possedere oggetti per il culto eccessivamente preziosi: sui paramenti sacri, solo pochissimi conventi in realtà ne hanno a sufficienza e nei casi in cui ve ne siano di solenni, essi sono espressione della devozione dei donatori, che va rispettata (*si in aliquibus locis habentur paramenta solempnia, attendere debet opponens devotionem illorum qui contulerunt [ea]*); i frati, comunque, li utilizzano per il culto divino, con una preoccupazione maggiore a rivestire gli altari che sé stessi (*maior cura est eis vestire altaria quam de necessitatibus propriis, et multoties subtrahunt sibi ipsis, ut impendant subtracta pro cultu divino*). Sulla presunta tesaurizzazione di suppellettili liturgiche preziose, essa viene recisamente negata, in quanto anche in questo caso esse sono utilizzate per il culto divino (*magis debuit interpretare in bonum, scilicet quod aliquis magnus dederit ad devotionem, ut fratres eis uterentur ad cultum divinum*); viene citato un esempio, una croce e un turibolo d'argento donati da re Carlo II d'Angiò al convento di Napoli, che offre l'occasione di ribaltare l'accusa, perché di quegli oggetti si può dimostrare l'*usus pauper*: il ministro provinciale ha infatti imposto severe limitazioni al loro utilizzo rispetto alle disposizioni dello stesso donatore (*Rex Carolus secundus, dedit fratribus de Neapoli quandam crucem et thuribulum de argento, ut fratres eis uterentur cum ipse rex veniret ad locum, vel alias quando videretur eis; Minister tamen prohibuit expresse, ut non uterentur eis, nisi quando rex ad locum fratrum veniret*).²¹³

«Quando autem dicit, quod fratres aliquando mutaverunt loca in scandalum populorum fuit immutatio aliquando antea facta. Attendere debuit finem bonum, quia hoc fecerunt ad profectum populi, ut magis possent hedificare in celebratione missarum et predicationibus. Attendere etiam debuit necessitatem fratrum, quia aliquando in tali statu [verbantur], quod vivere non poterant. Si tamen sine necessitate vel evidenti utilitate aliquando loca mutaverunt, vel ecclesias deruerunt vel alias officinas, hoc non laudamus; defectus tamen aliquorum non debent redundare in totam communitatem, quam de hoc opponens notare non potest, cum ordo vicem unius persone obtineat, ut iura dicunt. Et sicut una

212 Ehrle S.J., *Zur Vorgeschichte des Concils*, 1887, pp. 163-172; Cooper, Robson, 'A great sumptuousness', 2009, p. 659.

213 Cooper, Robson, 'A great sumptuousness', 2009, p. 659; cfr. inoltre A. Chiappini, *Communitatis responsio "Religiosi viri" ad rotulum fr. Ubertini de Casali*, "Archivum Franciscanum Historicum", 8, 1915, pp. 58-59, 70-71.

persona de alterius delicto nec puniri nec accusari potest, sic nec ordo propter delictum alicuius vel aliquorum in particulari, cum non sit data universitas que nunquam fuerit vel fuit in terris, que habet malos bonis amistos. Item quomodo accusare potest Alamannos, Dacios, Vngaros, Anglicos et alias nationes, in quibus nunquam fuit?

Ad illud autem quod dicitur, quod excessus est in paramentis et pannis sericis et deauratis, respondetur, quod in hoc non peccat communitas; nam in paucissimis locis paramenta habentur ad sufficientiam, et si in aliquibus locis habentur paramenta solempnia, attendere debet opponens devotionem illorum qui contulerunt [ea] et curam fratrum de cultu divino: nam maior cura est eis vestire altaria quam de necessitatibus propriis, et multoties subtrahunt sibi ipsis, ut impendant subtracta pro cultu divino. - Et mirum est, quod de talibus accusat communitatem et maxime quod dicit, in aliquibus locis sunt calices de auro et aspersionaria atque benedictae de argento; quod, ut verum fateamur, nunquam vidimus, qui tamen multa vidimus de ordine. Nec debuit retorquere in communitatem, nec ad malum intellectum, quod ab uno factum reperitur, dicendo quod fratres hoc faciunt ad thesaurizationem, sed magis debuit interpretare in bonum, scilicet quod aliquis magnus dederit ad devotionem, ut fratres eis uterentur ad cultum divinum. Nam aliquis nostrum dicit (?), quod bone memorie Rex Carolus secundus, dedit fratribus de Neapoli quandam crucem et thuribulum de argento, ut fratres eis uterentur cum ipse rex veniret ad locum, vel alias quando videretur eis; Minister tamen prohibuit expresse, ut non uterentur eis, nisi quando rex ad locum fratrum veniret.»²¹⁴

Un'ulteriore memoria (*Contra quasdam*) viene scritta dai rappresentanti della "comunità" probabilmente nella primavera del 1312, poco prima dell'emanazione della bolla papale *Exivi de paradiso*. In risposta a un testo di Ubertino andato perduto ma qui citato polemicamente, che chiedeva ragione di tanti edifici, opere artistiche e raffinatezze presenti nell'Ordine (*Que necessitas tantarum domorum, columpnarum, picturarum, celaturarum, paramentorum, aurifrisiorum, librorum, tot tunicarum et ferculorum, vinorum, pecuniarum in deposito, et huiusmodi?*), sono ribadite le argomentazioni già affermate in precedenza (*de domorum amplitudine et librorum curiositate [...] de picturis et paramentis altarium, dictum est alias, quod in hiis quibus honorantur ecclesie et altaria 'immensa est mensura'*); ad esse si aggiunge quell'importante riferimento alle pitture della basilica di Assisi messo in evidenza da Cooper e Robson (*nec vidimus in ecclesiis fratrum sumptuositatem magnam picturarum nisi in ecclesia Assisii, quas picturas dominus Nicolaus IV fieri precepit propter reverentiam Sancti, cuius reliquie iacent ibidem*)²¹⁵:

214 Chiappini, *Communitatis responsio*, 1915, pp. 70-71.

215 Cfr. Cooper, Robson, 'A great sumptuousness', 2009, p. 657, e inoltre Cooper, Robson, *Pope Nicholas IV*, 2003; si riporta di seguito un più ampio estratto dal testo, pubblicato in F. M. Delorme, *Notice et extraits d'un manuscrit franciscain*, «Collectanea Franciscana», 15 (1945), pp. 72-91, in partic. 78, il quale è contenuto in un codice miscellaneo conservato a Roma nel Collegio di S. Isidoro, cod. 1/46, databile per Delorme alla fine del XV secolo, che raccoglie sei diversi documenti prodotti dai rappresentanti dell'Ordine nel corso del dibattito tra i francescani.

«In ratione data pro Ordine ad 7^{um} articulum dictum fuit, quod "nihil scimus in Ordine quod non sit necessarium alicui persone vel toti communitati". Contra quod replicat calumpniator impudenter [*si riferisce a Ubertino da Casale*] dicens: "Mendatium! Mendatium! Que necessitas tantarum domorum, columpnarum, picturarum, celaturarum, paramentorum, aurifrisiorum, librorum, tot tunicarum et ferculorum, vinorum, pecuniarum in deposito, et huiusmodi?" – Ad quod dicitur pro parte Ordinis, quod de domorum amplitudine et librorum curiositate est dictum supra in secundo articulo, quicquid oportet. – Quod autem dicit de picturis et paramentis altarium, dictum est alias, quod in hiis quibus honorantur ecclesie et altaria 'immensa est mensura'; nec vidimus in ecclesiis fratrum sumptuositatem magnam picturarum nisi in ecclesia Assisii, quas picturas dominus Nicolaus IV fieri precepit propter reverentiam Sancti, cuius reliquie iacent ibidem.»

In un passaggio precedente era stato toccato il tema degli edifici in cui vivevano i frati: vi si ribadiva che la proprietà era del papa, secondo le norme stabilite dalla sede apostolica – e anche il *calumpniator* frate Ubertino doveva rispettarle – l'*usus pauper* che di essi veniva fatto, secondo lo spirito e la lettera della Regola (*ex quo secundum mentem et verba Regula fratres non habitant neque utuntur eis nisi 'sicut peregrini et advene' et parati sunt recedere quando domino placebit precipere*). Si tratta di un altro tassello importante delle motivazioni dei frati della "comunità" sul tema delle "domos altas":

«Quantum ad 5^{um} articulum (...) Regula numquam exprimit vilitatem ac parcitatem nisi in vestibus, nec *Decretalis* imponit necessitatem nisi que in Regula indicta est fratribus, ut dictum est. Et propterea papa, qui fecit *Declarationem*, accepit domos et areas, libros et alia in dominium suum, nec domos altas dicit nec libros pulcros abstulit, set concessit ad usum. Ex quo patet apertius, quod non reputavit usum talium rerum nobis illicitum. Quomodo igitur calumpniator [Ubertino da Casale] audet *in celum os suum ponere* et in papam impingere? Dic, calumpniator, numquid frater transgreditur votum suum sedendo in aula vel in mensa regia, utendo scutella vel cuppa aurea, sumendo delicata cibaria et vina electa?

Si forte dicis, quod non est simile de aula regis, in qua sedeo horarie, et de domibus, in quibus fratres manent continue, quia aula regis pro nunc fratri conceditur, set domus, in qua manet, fratrum usibus deputatur, et propterea mensam regis non habet frater disponere, set domi in refectorio potest lauta respuere. – Ad quod dicitur pro parte Ordinis, quod, si *usus pauper* est de essentia voti tui sicut expropriatio et castitas, cum igitur sit contra votum tuum fornicari et habere proprium magis quam habere ditiores usus, numquid vota nostra sunt localia quasi non obligemur ad obedientiam nisi in capitulo, ad castimoniam nisi in dormitorio, nec ad parcimoniam nisi in refectorio? Forsan hec est calumpniatoris opinio, sicut pretendunt facta sua? Preterea, de aula regis et refectorio et domibus aliis fratrum usibus deputatis non est simile, ex quo secundum mentem et verba Regula fratres non habitant neque utuntur eis nisi 'sicut peregrini et advene' et parati sunt recedere quando domino

placebit precipere, nec plus iuris vendicant in domibus suis usibus deputatis continue quam in aula regis in qua sedent horarie? Adhuc dic, calumpniator, nonne tibi videtur quod in tanta amplitudine domuum fratres habeant pauperem usum? Ecce quantumcumque sit magnum dormitorium, tamen vix quilibet frater de conventu habet lectulum parvum pro loco ad dormiendum, studium ad studendum et ad reponendum libros et minuta aliqua que sibi conceduntur ad usum, et sicut est de dormitorio, ita est de refectorio et aliis officinis.»²¹⁶

A conclusione della lunga diatriba, il 6 maggio 1312 viene promulgata a Vienne la bolla *Exivi de paradiso*, nella quale Clemente V accoglie in sostanza le accuse di Ubertino da Casale sugli eccessi nelle architetture e nei paramenti ecclesiastici:

«Sono state portate al nostro esame alcune cose che si diceva avvenissero nell'Ordine e andassero contro il voto di povertà e la purezza dell'Ordine, ossia (...) che i frati (...) costruiscono o fanno costruire chiese ed edifici che presentano sontuose dimensioni architettoniche e ricercatezze decorative notevolmente esagerate, tanto da non sembrare dimore di poveri, ma di magnati. Hanno pure nella maggior parte dei luoghi paramenti ecclesiastici in tale quantità e di tale preziosità da superare quelli in possesso delle grandi chiese cattedrali.»²¹⁷

«Ad nostrum fuerunt deducta esamen quae in ordine fieri dicebantur et videbantur praedicto voto [paupertatis] et puritati ordinis repugnare, videlicet (...) quod [fratres] ecclesias vel alia aedificia faciunt vel procurant fieri in quantitate et curiositate figurae et formae ac sumptuositate notabiliter excessiva, sic quod non videntur habitacula pauperum sed magnatum. Paramenta etiam ecclesiastica in plerisque locis tam multa habent et tam notabiliter excessiva, quod excedunt in his magnas ecclesias cathedrales.»²¹⁸

Il testo papale, riecheggiando le parole di Ubertino, invita a maggior rigore, ma, come sottolineato da Merlo²¹⁹, confermando ai ministri dell'Ordine il compito di applicare le norme – ovvero a quegli stessi che agli occhi di Ubertino erano i responsabili degli abusi – di fatto non imprime alla questione una svolta vera e non giunge a una definitiva risoluzione dei contrasti tra le due anime del francescanesimo.

Di tutti i testi che qui sono stati richiamati, interessano soprattutto le dichiarazioni della “comunità”: in esse è possibile isolare alcune tematiche che illuminano sul “patrimonio di idee” in tema di architettura, opere figurative e oggetti d'arte cui presumibilmente attingevano anche i dirigenti dei francescani di Padova, che appunto nella “comunità” si riconoscevano. Le accuse di Ubertino, che fanno da contraltare, sono utili per una loro valutazione critica.

216 Delorme, *Notice et extraits*, 1945, p. 76-77.

217 Merlo, *Nel nome di san Francesco*, 2003, p. 255-6.

218 Merlo, *Nel nome di san Francesco*, 2003, p. 255.

219 Merlo, *Nel nome di san Francesco*, 2003, p. 258.

Vanno innanzitutto inquadrati le circostanze e il tono del discorso: la “comunità” è sotto attacco e reagisce di conseguenza²²⁰: alcune risposte sono ancor più virulente delle accuse degli Spirituali, c'è la tendenza a denigrare gli avversari, accusandoli di lanciare accuse false, presentandoli a loro volta come incoerenti rispetto alla Regola (perché non si sottomettevano al voto di obbedienza, ma anche perché essi stessi non rispettavano la povertà così insistentemente proclamata) e tentando di far slittare le loro argomentazioni nell'ambito dell'eresia.

Entrando nello specifico delle tesi dei rappresentanti della "comunità", troviamo innanzitutto che esse giocavano sul piano giuridico non meno sottilmente dei leaders degli Spirituali: tenendo evidentemente conto della commissione cardinalizia e di esperti di diritto chiamata a giudicare la diatriba, i frati presentano sé stessi come semplici utilizzatori delle chiese e dei conventi in cui vivono, in piena coerenza con le disposizioni delle norme dell'Ordine e via via affermate dei documenti pontifici, incentrate sul concetto della proprietà papale degli edifici e sull'*usus pauper* dei francescani.

L'argomentazione “dottrinale” – particolarmente interessante ai nostri fini – recupera il pensiero tradizionale della Chiesa sui luoghi e gli oggetti dedicati al culto (in *Infrascripta dant* si afferma la “lex” *Inmensum dare ecclesie vel pro deo mensura est*), sovrapponendolo allo spirito francescano di povertà radicale, come in una sorta di eccezione ad esso, doverosa oltre che legittima, con il ricorso all'autorevolezza di Sant'Ambrogio e Sant'Agostino; ma è sintomatico che su questa via non siano citati testi riconducibili a san Francesco, cui invece attinge a piene mani Ubertino.

Al dovere di onorare Dio e i santi attraverso il culto sacro, si aggiunge un'ulteriore argomentazione che a noi suona estremamente significativa, l'efficacia funzionale e comunicativa delle architetture grandi e ornate, nonché di paramenti, suppellettili liturgiche, pitture, sculture: ovvero di mezzi “visivi” particolarmente adatti alle esigenze pastorali, nell'azione di coinvolgimento alla devozione dei fedeli (e le accuse di Ubertino nel ribattere queste argomentazioni nella sua *Declaratio* non fanno che confermare l'importanza che la "comunità" attribuiva a questo tipo di approccio).

È su queste basi che i frati della “comunità” giustificavano l'apparente contraddizione tra l'ideale di povertà e i grandi insediamenti francescani. Ed è su questo terreno che, credo, vadano ricercate le motivazioni che spingevano i guardiani, i custodi e i ministri provinciali a intraprendere impegnative operazioni architettoniche e artistiche, coinvolgendo a tal fine le istituzioni laiche e i fedeli, sfruttando – e a volte forzando – ogni spiraglio offerto dalle normative interne ed esterne all'Ordine. Entro tale percorso ideologico poterono anche insinuarsi casi di autocelebrazione personale di singoli frati, di cui conosciamo due esempi davvero clamorosi: il ritratto di un francescano – la cui identità non è per ora nota – inginocchiato tra i santi Francesco e Antonio ai piedi della croce nell'affresco del

220 Come sottolineano Cooper, Robson, 'A great sumptuousness', 2009, p. 657.

transetto inferiore della basilica assisiata²²¹, e la raffigurazione del guardiano frate Daniele Gusmari, che campeggia in dimensioni monumentali sull'arco trionfale della chiesa superiore dei Santi Fermo e Rustico a Verona, in speculare parallelismo con il ricco e potente finanziatore laico.²²²

Questi episodi sono un segnale tra i più evidenti della necessità di distinguere tra riferimenti ideali e prese di posizione di principio, da una parte, e le prassi reali, dall'altra.

Rilette da tale punto di vista, non suona casuale che nelle deliberazioni del capitolo generale padovano del 1310, a fronte della severità teoricamente affermata – fino a prevedere la distruzione di quanto non sia congruo alle regole negli edifici e nelle opere artistiche – non siano indicate all'atto pratico misure precise per individuare le architetture eccessivamente grandi, né sia specificato cosa si intenda per *excessus* nelle pitture e nelle sculture: si lascia alla discrezionalità dei dirigenti locali decidere in merito. Non era probabilmente lontano dal vero Ubertino quando lamentava che non ci fossero punizioni per eccessi di questo tipo. In effetti, nonostante queste disposizioni del capitolo di Padova – evidente recezione delle istanze degli Spirituali che si esprimevano nel dibattito in corso presso la commissione cardinalizia ed erano state accolte nella bolla papale *Dudum ad apostolatus* – l'evidenza delle prassi concrete messe in atto nei conventi francescani, in quegli stessi anni e poi successivamente, non mostrano un'inversione di tendenza rispetto ai decenni precedenti, a partire dallo stesso luogo in cui si svolgeva il capitolo.

È stato notato che la “comunità” utilizzava nella *magna disceptatio* la strategia di rispondere alle accuse spostando il discorso dai termini generali in cui erano formulate dagli Spirituali ad alcuni casi specifici, con cui poter difendere in modi più convincenti il proprio operato. Tra questi abbiamo rilevato anche quello della basilica antoniana di Padova, un riferimento che dunque va valutato innanzitutto in tale contesto polemico. In effetti, i tre esempi – Assisi, Padova e Napoli – messi in campo per dimostrare l'estraneità dei frati nelle decisioni di costruire grandi chiese e di utilizzare oggetti preziosi, non erano stati scelti casualmente. Si trattava di situazioni in cui i frati della Comunità potevano dimostrare con dati alla mano committenze e finanziamenti esterni all'Ordine. Il caso di Assisi, oltretutto, aveva anche lo scopo di “coinvolgere” nelle responsabilità della sua grandiosa e dispendiosa costruzione la stessa sede apostolica, cui spettava dirimere la controversia.²²³ Sappiamo bene che assai più numerose erano le chiese francescane che, per gli Spirituali, rientravano nella categoria degli edifici eccessivamente grandi²²⁴, su cui presumibilmente era più difficile

221 Cfr. Cooper, Robson, 'A great sumptuousness', 2009, p 661.

222 Cfr. Bourdua, *The Franciscans and Art Patronage*, 2004, pp. 39-40, 66-70.

223 Cfr. Cooper, Robson, 'A great sumptuousness', 2009, p 661.

224 Cfr. Gardner, *Giotto and His Publics*, 2011, p. 179: "Throughout Italy in the later Duecento, communal regimes were making annual subventions of the enormous mendicant churches rising within their walls".

sostenere committenze esterne all'Ordine; lo stesso Ubertino non manca di rimarcarlo nella *Declaratio*, quando afferma che non esisteva quasi luogo in cui non vi fossero abusi di quel tipo.²²⁵ Non sappiamo se Ubertino abbia avuto modo di vedere di persona la basilica antoniana di Padova (mentre conosceva sicuramente le altrettanto “mostruose” S.Francesco di Assisi e S.Croce di Firenze²²⁶), ma è estremamente significativo il fatto che i rappresentanti della "comunità" si sentissero in dovere di citarla esplicitamente nel controbattere alle sue accuse: certamente erano ampiamente noti gli sviluppi grandiosi che essa aveva avuto negli ultimi decenni, se non altro perché nel 1310 il capitolo generale dell'Ordine si era svolto, appunto, a Padova, in concomitanza con la sostanziale conclusione del cantiere architettonico della basilica e con la solenne traslazione della tomba di sant'Antonio.²²⁷ Ed è anzi plausibile che l'aspetto grandioso della basilica antoniana possa aver influenzato la decisione dell'assemblea capitolare di emanare le disposizioni "rigoriste" che abbiamo più sopra commentato.

La difesa della “comunità” sul proprio operato relativamente alle architetture, i paramenti e gli oggetti preziosi utilizzati per il culto, le pitture e le sculture, interpreta molto probabilmente le idee che animavano su tali questioni anche i responsabili del convento padovano. Si può ragionevolmente pensare che anche da parte dei frati padovani non si vedesse una contraddizione tra lo spirito francescano e quanto da decenni si andava costruendo a maggior gloria di sant'Antonio, almeno fin dall'epoca della cacciata di Ezzelino da Romano (1256). Ufficialmente, la dirigenza centrale dell'Ordine affermava che le grandi dimensioni e l'aspetto sfarzoso della basilica padovana – analogamente a quella di Assisi – non erano frutto della volontà dei frati, ma una conseguenza di interventi esterni all'ordine: il comune di Padova, nel caso del Santo, lo stesso papa, per Assisi. E comunque – qui sta il punto fondamentale di queste argomentazioni – tutto quanto venisse realizzato in modi così grandiosi e costosi era considerato lecito perché *ad gloriam Dei* e mezzo quanto mai efficace per spingere i laici alla devozione.

Nella realtà dei fatti non sembra esserci stata l'affermata estraneità dei francescani nel cantiere architettonico della basilica e un impegno esclusivo in esso del comune padovano e di singoli laici. Al di là delle dichiarazioni di Ubertino in senso opposto – sulla cui fondatezza si potrebbe avanzare qualche dubbio per l'exasperato spirito polemico che le anima – va tenuto conto che le perentorie affermazioni della Comunità erano espresse entro un contesto di dura polemica, in cui la dirigenza dell'Ordine si trovava nella necessità di presentare i fatti in una luce favorevole, anche a costo di

225 Si pensi, a puro titolo esemplificativo, a partire dai luoghi in cui sappiamo che Ubertino aveva soggiornato e poteva avere in mente nel formulare le sue accuse, S.Croce di Firenze, S.Francesco a Pisa, S.Francesco a Pistoia, S.Francesco a Bologna (che, tra l'altro, per gli archi rampanti assomiglia a una cattedrale gotica), Ste.-Madeleine di Parigi (sostanzialmente finita nel 1262, lunga più di 90 metri), sulle quali cfr W. Schenkluhn, *Architettura degli Ordini Mendicanti. Lo stile architettonico dei Domenicani e dei Francescani in Europa*, Padova 2003 (ed. ital. di *Architektur der Bettelorden. Die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa*, Darmstadt 2000, p. 71-72.

226 Gardner, *Giotto and His Publics*, 2011, p. 51.

227 Si vedano gli interventi negli atti del convegno *Padova 1310*, 2012.

forzare le situazioni reali. Se era indubbiamente vero che il comune padovano e molti laici devoti avevano contribuito al grande cantiere architettonico della basilica antoniana, non risulta però credibile che i Minori fossero estranei ad esso o l'avessero subito passivamente, e tanto meno contro la propria volontà. Basti solo por mente al fatto che l'amministrazione delle somme versate dal comune nella fabbrica antoniana era gestita da una commissione mista di delegati delle istituzioni cittadine e dei frati costituita fin dal primo statuto cittadino del 1265²²⁸.

Va anche considerato che le stesse attività dell'*officium fidei*, che nel 1302 erano state alla base dello scontro tra comune e frati, avevano fino ad allora richiesto la collaborazione tra inquisitori e istituzioni pubbliche (chiamate ad eseguire le sentenze e beneficiarie di un terzo dei beni confiscati), e che i proventi delle requisizioni agli eretici molto probabilmente erano state utilizzate anche nel finanziamento del cantiere architettonico del Santo, così come è provato per la chiesa francescana vicentina di S. Lorenzo²²⁹; la rottura tra le due istituzioni proprio sul piano degli interessi di tipo economico connessi all'inquisizione, semmai, sembra indicare non tanto una subordinazione dei Minori alle istituzioni laiche, quanto piuttosto un'invasione di segno opposto, dei frati nei confronti della società cittadina, a sostanziale conferma delle parole di Ubertino.

Era questo, dunque, il complesso intreccio tra idealità, prese di posizione di principio e prassi di azione concreta che caratterizzava la dirigenza dei francescani di Padova nel momento in cui prese la decisione di progettare impegnativi cicli figurativi nella sala capitolare e nel locale ad essa adiacente.

4.1.4. Testimonianze scritte sul convento del Santo tra fine XIII secolo e 1310

Le accuse degli Spirituali durante il dibattito preparatorio al concilio di Vienne furono lanciate dopo le due inchieste papali sull'operato dell'inquisizione nella Marca Trevigiana (1302, 1307/8), che indubbiamente erano ben note a entrambi gli schieramenti in campo. Il dossier di quasi 400 documenti messi insieme nel 1302 dai *sapientes* del comune di Padova per accusare i francescani, come si è visto, consente di misurare il grado di coinvolgimento dei Minori anche sul piano dell'economia e della finanza nell'ambiente padovano, che, oltre a spiegare la dura reazione di molti esponenti della *élite* cittadina, sembra confermare le critiche avanzate dagli Spirituali ai dirigenti dell'Ordine.

Non sono state finora rinvenute tracce di presenze di "Spirituali" tra i frati del Santo nel Due e Trecento. Un dato in negativo in tale senso viene offerto dalle recenti indagini effettuate nei codici

228 P. Marangon, *Le diverse immagini di s. Antonio e dei francescani nella società e nella cultura padovana dell'età comunale*, «Il Santo» 19 (1979), pp. 523-571, in partic. pp. 539-540.

229 Cfr. Marangon, *Gli «studia» degli ordini mendicanti*, 1985, pp. 72-73; Rigon, *Frati Minori, inquisizione*, 2002, pp. XXXIV-XXXV.

gioachimiti conservati nella Biblioteca Antoniana.²³⁰ Le fonti note, al contrario – sia la produzione scritta nella o per la comunità di Padova, così come i comportamenti dei frati deducibili dai documenti, oltre agli stessi edifici costruiti – sembrano indicare un allineamento con le idee e la prassi dei frati della “comunità”. Va d'altra parte registrato che Ubertino in una sua memoria durante il dibattito preparatorio del concilio di Vienne denuncia le persecuzioni subite dagli Spirituali ad opera della “comunità” in numerose province, tra cui figura anche quella nella Marca Trevigiana, dove dunque sarebbero stati in qualche misura presenti.

Non abbiamo testimonianze esplicite su come siano state vissute dai frati padovani le divisioni che travagliavano l'Ordine nel suo complesso e neppure sulle inchieste papali relative all'inquisizione nella Marca Trevigiana²³¹. Per questo motivo attirano l'attenzione alcuni sporadici segnali di un disagio vissuto entro la comunità locale che sono stati rilevati in testi scritti in questi anni nel convento del Santo o in riferimento ad esso.

Una prima fonte che ci offre accenni di questo tipo è la leggenda antoniana *Raymundina* – di fondamentale importanza, come vedremo, nell'interpretazione del programma iconografico della sala capitolare – redatta da un francescano non ancora individuato, ma sicuramente dimorante a Padova nel 1293²³². In quell'anno si era registrata una clamorosa serie di miracoli presso la tomba di sant'Antonio, illustrati in uno specifico *dossier* che oggi troviamo inserito in appendice alla nuova biografia antoniana, scritta presumibilmente poco dopo e forse proprio in conseguenza di questi fatti²³³.

Nella *Raymundina* troviamo un'espressione singolare, inserita in un inno che esalta la figura di Antonio, subito dopo la narrazione della sua morte: «religio pauperula tempestate convulsa» (*l'ordine poverello sbattuto dalla tempesta*), un chiaro riferimento all'Ordine dei Minori²³⁴. Sono parole che registrano, sia pur incidentalmente, una non meglio specificata sofferenza riferibile all'intero movimento francescano, che sembra essere vissuta dolorosamente anche dall'autore della leggenda²³⁵, probabilmente già prima (o forse a ridosso) del 1302.

230 V. De Fraia, *La tradizione gioachimita nei codici della Biblioteca Antoniana*, «Il Santo», 42 (2002), pp. 47-57, ripubblicato in *Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova nel Trecento*, Atti del Convegno internazionale di studi, Padova, 24-26 maggio 2001, a cura di L. Baggio e M. Benetazzo, Padova 2003, 2003, pp. 47-57.

231 Sottolinea la difficoltà di rintracciare nelle fonti trecentesche “una autorappresentazione della identità” dei francescani di Padova Gallo, *Cultura e identità*, 2002, p.138.

232 Cfr. *Vite «Raymundina» e «Rigaldina»*, a cura di V. Gamboso, Padova 1992, p. 20.

233 Sul problema del rapporto tra il dossier dei miracoli e la *Vita Raymundina* cfr. Fontana, *Frati, libri e insegnamento*, 2012, pp. 158-163. Una testimonianza sui miracoli del 1293 molto significativa, perché estranea all'ambiente religioso, è quella di Riccobaldo da Ferrara († 1312) presente a uno di questi eventi, che riporta nella sua opera *Pomerium Ravennatis ecclesiae*, citato in Gamboso, *Vite «Raymundina» e «Rigaldina»*, 1992, p. 303: «Anno Christi MCCXCIII Padue aderam vesperis solemnitatis (di s. Antonio), quando vir natus mutus, ut omnium civium erat assertio, dum orasset vesperis sub illius sepulcro, loquelam et auditum recepit; quem vidi et audivi loquentem. Sed nesciebat loqui, nisi quod verba que audierat recitabat».

234 Gamboso, *Vite «Raymundina» e «Rigaldina»*, 1992, cap. XIV, 18, p. 282-3, in cui Gamboso rileva che l'espressione utilizza una citazione da Isaia (54,11).

235 Gamboso, *Vite «Raymundina» e «Rigaldina»*, 1992, p. 27, in cui viene delineato un identikit dell'anonimo frate sulla base del testo stesso della leggenda antoniana.

Un altro riferimento a un disagio allora esistente viene offerto da questa stessa fonte in un passo dove l'anonimo agiografo si lamenta polemicamente perché tra i suoi confratelli c'era chi non apprezzava i *Sermones* scritti da sant'Antonio: «(...) Se poi questi Sermoni non incontrano il gusto di certe bocche schizzinose e di talune intelligenze sofisticate, sappiano costoro, con sicurezza, che una pergamena con segni d'inchiostro non può reggere il confronto con la penna dello Spirito Santo che scrive nelle pagine del cuore»²³⁶. La messa in discussione del modello sermonistico antoniano, che si basava sull'utilizzo quasi esclusivo della Sacra Scrittura e dei testi patristici, secondo consuetudini antiche, è l'indice di un cambiamento in atto nel modo di interpretare una delle missioni fondamentali dei Minori – quella della predicazione, e dello studio ad essa finalizzato – che si stava aprendo alla filosofia e alle scienze profane, secondo più aggiornati orientamenti dei teologi francescani parigini²³⁷.

E in definitiva, il fatto stesso che nel convento padovano, alla fine del XIII secolo, si sentisse l'esigenza di scrivere una nuova biografia di sant'Antonio – nonostante il modello prestigioso e mai messo in discussione della *Vita Prima*, o *Assidua*, e l'esistenza di ulteriori leggende antoniane²³⁸ – è sintomo della volontà di ridefinizione dell'immagine del Santo, ovvero di ciò che costituiva uno dei fondamenti identitari della comunità locale, in conseguenza dei cambiamenti culturali in atto e del disagio che essi provocavano. L'anonimo autore riferisce, infatti, di aver avuto l'incarico di scrivere la sua opera da una autorità superiore («Scripturus igitur, ac compulsus scribere, Vitam sancti patris Antonii»), che Vergilio Gamboso suggerisce di identificare con frate Bartolomeo Màscara, ministro provinciale nel 1293.²³⁹

Gamboso ha messo in evidenza l'importanza anche di altri testi scritti in occasione di quei fatti miracolosi, in cui sembra esprimersi un giudizio critico sull'operato dei francescani di Padova in quella contingenza. Sono testimonianze significative perché espressione di uno sguardo per certi aspetti “dal di fuori” sul convento antoniano.²⁴⁰

236 «(...) si cuiquam stomacho nauseanti et curioso sensui Sermons illi [di sant'Antonio] desipiant, sciat certissime, qui eiusmodi est, pellem attramento obductam, Sancti Spiritus calamum in cordis scribentem tabulis non equare», cfr. Gamboso, *Vite «Raymundina» e «Rigaldina»*, 1992, pp. 252-253.

237 Rigon, *Dal Libro alla folla*, 2002, pp. 71-72; Fontana, *Frati, libri e insegnamento*, 2012, p. 161; una specifica analisi dei testi destinati alla predicazione presenti nella biblioteca del Santo nel XIV secolo, in cui si evidenzia la convivenza delle due tendenze, in Gaffuri, *La comunità del Santo*, 2002, pp. 188-198. cfr. inoltre P. Marangon, *I «Sermones» e il problema antoniano della valutazione francescana della cultura*, «Il Santo» 26 (1986), pp. 437-447; R. Plevano, *La tradizione filosofica nei codici della Biblioteca Antoniana*, «Il Santo» 42 (2002), pp. 29-46, in partic. pp. 37-38, ripubblicato in *Cultura, arte e committenza* 2003.

238 Oltre all'originaria *Assidua* (1232 ca.), i testi di Giuliano da Spira (databili tra 1235 e 1240, cfr. Giuliano da Spira, *Vita secunda e Officio ritmico*, a cura di V. Gamboso, Padova 1985), il *Dialogus* (post 1246, cfr.), la *Benignitas* (databile probabilmente intorno al 1280 ca., cfr. *Vita del «Dialogus» e «Benignitas»*, a cura di V. Gamboso, Padova 1986).

239 Cfr. Gamboso, *Vite «Raymundina» e «Rigaldina»*, 1992, p. 16; per il passo citato vedi p. 194; un profilo su fra' Bartolomeo in Fontana, *Frati, libri e insegnamento*, 2012, pp. 205-209, che verrà ampiamente discusso nel paragrafo 'La committenza francescana e la nuova iconografia antoniana: gli ideatori del programma iconografico, i temi dottrinali, le esigenze comunicative'.

240 Gamboso, *Vite «Raymundina» e «Rigaldina»*, 1992, p. 16.

Innanzitutto la notizia dell'esistenza di un *dossier* sulle guarigioni del 1293, oggi perduto, scritto di propria iniziativa da un frate francese, allora lettore presso la comunità padovana, *Petrus Raymundi de Sancto Romano* (St. Romain presso Tolosa), che venne poi approvato formalmente dal vescovo di Padova, Bernardo Platone da Agde (1287-1295), anch'egli francese: un'operazione di valorizzazione della potenza taumaturgica del Santo che non era partita dai suoi confratelli e 'custodi' padovani, e che, secondo Gamboso, li “dovette mettere un po' a disagio”.²⁴¹ Analoghe deduzioni, in effetti, sono suggerite dalla testimonianza di un altro francescano aquitano, Giovanni Rigaldi, autore a sua volta di una vita antoniana redatta pochi anni dopo, in cui si dà notizia dello scritto di Pietro di Raimondo e si riferisce, con velata polemica, di un atteggiamento passivo dei frati padovani di fronte a questi fatti miracolosi: «fratres ibidem commorantes [nel convento di Padova], propter frequentiam miraculorum, miracula recolligere negligunt» (*i frati dimoranti [nel convento di Padova], a cagione della frequenza con cui accadono i miracoli, trascurano di raccogliarli*).²⁴²

Troviamo un accenno di tenore analogo in un'altra fonte, di qualche tempo successiva, il cosiddetto *Chronicon di Lanercost*, redatto post 1346 nel convento francescano di Carlisle, nell'Inghilterra nordoccidentale²⁴³. Nella narrazione in forma annalistica, che va dal 1201 al 1346, trovano posto tre passi relativi a sant'Antonio (due molto brevi sulla morte del santo, un terzo più ampio sul ritrovamento della lingua incorrotta) e una lunga illustrazione dei miracoli fioriti sulla sua tomba nel 1293; quest'ultimo testo si basa su una relazione scritta da un frate inglese presente a Padova in quell'anno – testimone oculare dei fatti miracolosi – inviata ai confratelli della madrepatria, e dunque con un buon grado di attendibilità. In particolare, la narrazione del risanamento del frate minore Bernardino da Parma ha un epilogo che non ci aspetteremmo: «Ma, come la notizia del prodigio cominciò a spargersi nelle vicinanze, la cieca immaturità di certuni diffamava la bontà divina, asserendo che quello non era un miracolo, sibbene una mistificazione dei frati, con la scusa che il miracolato era forestiero. La condiscendente generosità di Dio, per non essere misconosciuta, aggiunse un secondo portento a quello già elargito; che onde assicurarne la credibilità, fu approvato

241 Gamboso, *Vite «Raymundina» e «Rigaldina»*, 1992, p. 16; sull'interessante figura di frate Pietro di Raimondo di St. Romain, cui alcuni studiosi hanno riferito la redazione della *Raymundina* (facendone derivare la denominazione), si veda l'ampia discussione di Vergilio Gamboso (*ivi*, pp. 23-26), e la recente scheda prosopografica in Fontana, *Frati, libri e insegnamento*, 2012, p. 248.

242 Gamboso, *Vite «Raymundina» e «Rigaldina»*, 1992, pp. 23-24, 636-7. riporto l'intero passo della *Rigaldina* nell'edizione di Gamboso: «Verum, quia fratres ibidem [nel convento di Padova] commorantes, propter frequentiam miraculorum, miracula recolligere negligunt, anno Domini Mo.CCo. nonagesimo tercio, frater Petrus Raymundi de Sancto Romano, Padue lector existens, qui postmodum minister in provincia Aquitanie fuit factus, ob devotionem sancti quedam miracula recollegit et fecit sollempniter coram episcopo testibus ydoneis comprobari» (*Rigaldina*, cap. 11,5, *ivi*, 6). La raccolta di miracoli di frate Pietro di Raimondo fu utilizzato dal Rigaldi stesso nella sua *Vita antoniana* (e, successivamente, da Arnaldo de Serrano), ma probabilmente anche dalla stessa *Raymundina*, in cui vennero operati alcuni rimaneggiamenti.

243 Cf. *Testimonianze minori su S. Antonio*, a cura di V. Gamboso, Padova 2001, pp. 365-405, e inoltre M. Robson, *Padua and english friars in the fourteenth century*, «Il Santo», 42 (2002), pp. 147-168, in partic. pp. 163-165, ripubblicato in *Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova nel Trecento*, Atti del Convegno internazionale di studi, Padova, 24-26 maggio 2001, a cura di L. Baggio e M. Benetazzo, Padova 2003.

ufficialmente davanti al vescovo e al clero con una solenne testimonianza, giurata da parte di religiosi, maestri e cavalieri nonché con l'attestazione di sei persone»; segue poi il racconto della guarigione di un sordomuto padovano²⁴⁴. Sembra emergere dunque con una certa evidenza lo scetticismo di alcuni padovani (*quorundam*) sulla buona fede dei francescani, segno, mi pare, di una freddezza significativa di una parte della città nei loro confronti, già un decennio prima dell'inchiesta papale del 1302. Certo, nella narrazione agiografica l'incredulità di alcuni diventerà motivo di un prodigio ancora più clamoroso, che non cancella, comunque, la registrazione di quell'atteggiamento di diffidenza, frutto presumibilmente di un giudizio a priori non positivo sui Minori del convento antoniano; non a caso il cronista francescano si premura di sottolineare che il nuovo evento miracoloso venne attestato con una procedura giuridica da testimonianze giurate di persone ad essi estranee.

Fin qui, dunque, gli scarni indizi di un disagio interno al convento del Santo nel periodo che ci interessa. D'altra parte, dalle fonti possiamo trarre anche altre indicazioni, di segno diverso, che delineano un quadro complesso e non consentono di formulare giudizi *troppo semplificatori*.

Le presenze nel 1293 presso il convento padovano del frate aquitano Pietro di Raimondo e dell'anonimo frate inglese citato nel *Chronicon di Lanercost* sono esemplificative dell'ampiezza di orizzonti geografici che caratterizzava la comunità del Santo tra fine duecento e inizio Trecento²⁴⁵. Nonostante lo scandalo del 1302 (e le successive indagini del 1307-8), il convento antoniano rimaneva pur sempre il centro della provincia francescana della Marca Trevigiana, in cui dimorava un consistente numero di frati, che era sede di un'importante scuola minoritica e richiamava studenti e docenti francescani anche da terre lontane, dalla Sicilia all'Inghilterra, alla Germania²⁴⁶; era il luogo dove si custodiva il corpo del secondo santo francescano, venerato in tutto l'Ordine, e che in parallelo era anche diventato il nuovo santo protettore della città, a sua volta in forte sviluppo e ascesa politica.²⁴⁷ Si trattava, dunque, di un insediamento religioso in grado di trovare al suo interno le forze per reagire a incresciose contingenze quali quelle del 1302. Come puntualmente avvenne.

Nel tratteggiare le caratteristiche specifiche del convento del Santo, Donato Gallo nota che “la crisi nell'ambiente padovano si risolse rapidamente, se solo cinque anni più tardi, nel 1307, fu votato uno statuto cittadino per i finanziamenti dei lavori al Santo, provvedimento dei più rilevanti nella storia

244 «At sicut fama prope volavit miraculi, sic ceca infirmitas quorundam divine derogavit bonitati, asserentium non fuisse miraculum, sed fratrum figmentum, cum is, qui curatus extitit, peregrinus fuerit. Divinae igitur condescensionis largitas, ne contemneretur exhibitum, addidit secundum, quod in argumentum fidei coram episcopo et clero solemnissime est probatum per religiosorum et magistrorum ac militum celebre iuramentum, nec non et attestazione sex personarum.», cfr. *Testimonianze minori*, 2001, p. 388.

245 Sulle presenze di frati inglesi a Padova e in generale sulle reciproche influenze tra la Provincia di Sant'Antonio e l'Inghilterra, cfr. Robson, *Padua and english friars*, 2002; inoltre per il convento del Santo Gallo, *Cultura e identità*, 2003, p. 140.

246 Cfr. Fontana, *Frati, libri e insegnamento*, 2012, pp. 58-64.

247 Cfr. Rigon, *Dal Libro alla folla*, 2002, pp. 177-189.

degli interventi comunali per la basilica, segnale quindi che il recupero anche dell'immagine e della funzionalità religiosa procedette”²⁴⁸.

Il giudizio di Gallo viene confermato da un fenomeno altrettanto significativo, il non venir mai meno delle manifestazioni di devozione privata da parte della società padovana, testimoniate da lasciti testamentari e da numerose richieste di sepoltura al Santo. L'analisi di circa 150 testamenti padovani trecenteschi effettuata da Laura Gaffuri ha evidenziato la consistenza del fenomeno anche dopo i fatti del 1302²⁴⁹. Gli studi di Tiziana Franco, Ruth Wolff, Nicolettà Giové e Louise Bourdua sulle tombe, le epigrafi funebri e i lasciti testamentari riguardanti il Santo in questo periodo e per tutto il secolo giungono a conclusioni analoghe.²⁵⁰

A livello del contesto cittadino, va notata una significativa coincidenza: nel 1308 si svolge a Padova il capitolo generale dei domenicani, appena due anni prima di quello dei Minori. Segno dell'attenzione dei due principali ordini mendicanti – e forse anche dalla sede apostolica? – per una città chiave entro la Marca Trevigiana, che a sua volta ne ricavava motivo di prestigio. Un'attenzione certamente non casuale: dal 1303 ai domenicani era stato affidato l'*officium fidei*, in sostituzione dei francescani come si è visto.

Il comune, a sua volta, in quegli stessi anni (1306-9) apre un proprio impegnativo cantiere architettonico, quello che realizza uno spettacolare ingrandimento del Palazzo della Ragione – il *palacium* maggiore e insieme orgogliosa immagine ufficiale dell'istituzione di governo – che in termini di grandiosità e in modi di sperimentazione d'avanguardia delle tecniche costruttive non era da meno della stessa basilica antoniana²⁵¹.

Momento ideale di arrivo di tante complesse vicende – per il nostro particolare punto di osservazione – fu la traslazione del corpo del Santo del 1310, in occasione della quale venne celebrato a Padova il capitolo generale dei Minori. L'atto di indulgenza concesso dal vescovo di Ceneda, su iniziativa dei frati padovani, in vista di questa solenne occasione, sembra suggellare la conclusione del lunghissimo cantiere architettonico e una nuova glorificante sistemazione della tomba di sant'Antonio, registrando l'impatto emotivo che la nuova e grandiosa mole della basilica doveva allora procurare.²⁵² Un fatto

248 Gallo, *Cultura e identità*, 2003, p. 139, e Marangon, *Gli «studia» degli ordini mendicanti*, 1985, pp. 70-78.

249 Gaffuri, *La comunità del Santo*, 2002, pp. 174-188: quantitativamente le richieste di sepoltura risultano in numero nettamente maggiore presso S.Agostino (domenicana) e S.Antonio rispetto ad ogni altra chiesa della città per tutto il secolo; tra le due, la preminenza di S.Agostino viene spiegata proprio come riflesso del ruolo di inquisitori che i domenicani assunsero in sostituzione dei francescani a Padova dopo il 1302 (*ivi*, p. 175).

250 Franco, *Elegit sepulturam*, 2002, pp.261-275; Wolff, *Le tombe dei dottori*, 2002, pp. 277-297; ulteriori riscontri in tale senso in Giové Marchioli, *Le epigrafi funerarie*, 2003, pp. 299-316; L. Bourdua, "Master" Plans of devotion or daily pragmatism? The dedication and use of Chapels and conventual spaces by the Friars and the laity at the Santo 1263-1310, «Il Santo», 51, (2011), pp. 491-510, ripubblicato in *Padova 1310. Percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della basilica di Sant'Antonio*, atti del convegno *Varia et immensa mutatio. Percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della basilica di Sant'Antonio*, Padova, 20 maggio 2010, a cura di L. Baggio, L. Bertazzo, Padova 2012.

251 E come tale celebrata da Giovanni da Nono, cfr. G. Fabris, *Cronache e cronisti padovani*, Cittadella 1977, pp. 144-146.

252 Cfr. Bertazzo, *Il capitolo generale*, 2011; G. Valenzano, *Il cantiere architettonico del Santo nel 1310*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 365-379, ripubblicato in *Padova 1310. Percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della basilica di*

tanto più significativo se si associa questo evento alla rovente polemica in corso (concilio di Vienne) proprio sulla liceità di grandi chiese entro l'ordine dei Minori, che poteva verificare direttamente nel corso del capitolo generale qui convocato.

4.1.5. Dopo il 1310: a Padova e nel convento del Santo

Il quadro fin qui tratteggiato, tra fine Duecento e inizio Trecento, sembra, dunque, da una parte fare emergere segnali di una qualche forma di crisi – o per lo meno di disagio – dentro la comunità padovana dei Minori, i quali, per ridefinire un'immagine positiva di sé di fronte alla società cittadina dopo i fatti del 1302, si trovavano presumibilmente nella necessità di rilanciarla in termini nuovi; d'altra parte non sembra essere stata messa in dubbio la realtà di grande centro francescano e di santuario di primo piano, con un radicamento nella città che si manteneva solidissimo e con forte capacità di azione.

Se prolunghiamo lo sguardo oltre il 1310 ci imbattiamo in una situazione che cambia radicalmente e molto rapidamente. Gli equilibri politici a livello regionale vengono sconvolti in modo irreversibile, con ripercussioni anche sulle comunità religiose della terraferma veneta. La discesa in Italia dell'imperatore Enrico VII, che turba gli equilibri politici fino ad allora raggiunti, e l'espansionismo scaligero, che mette in crisi gli equilibri interni di Padova, con conseguente periodo di lotte intestine e di guerre esterne.²⁵³

Per Padova, tutto cambia già nel 1311: Cangrande, forte della superiorità militare e dell'appoggio imperiale che era riuscito abilmente a conquistarsi, strappa Vicenza al dominio del comune padovano²⁵⁴, dando l'avvio nella città euganea a “una dura selezione del ceto dominante” che “significò il crollo del sistema di equilibri orizzontali e verticali su cui si era fondato per più di un secolo il regime comunale.”²⁵⁵

Nello stesso convento del Santo si registra un progressivo cambiamento della situazione: i frati, ancora numerosi nel 1312 (da un lascito testamentario di quell'anno risultano in 84, oltre ai laici a vario titolo presenti nel convento), negli anni Venti sono descritti in uno stato di povertà.²⁵⁶

Se riletti entro un contesto così complesso e mutevole, i cicli pittorici realizzati per iniziativa dei frati nella sala capitolare e nell'adiacente ‘andito’ andranno indagati anche alla ricerca di eventuali echi o allusioni alle specifiche contingenze storiche fin qui tratteggiate. Interpretazioni decisamente diverse

Sant'Antonio, atti del convegno *Varia et immensa mutatio. Percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della basilica di Sant'Antonio*, Padova, 20 maggio 2010, a cura di L. Baggio, L. Bertazzo, Padova 2012.

253 Cfr. S. Collodo, *Padova nel Trecento*, «Il Santo», 42 (2002), pp.1-15, ripubblicato in *Cultura, arte e committenza nella Basilica di S.Antonio di Padova nel Trecento*, Atti del Convegno internazionale di studi, Padova, 24-26 maggio 2001, a cura di L. Baggio e M. Benetazzo, Padova 2003.

254 Collodo, *Padova nel Trecento*, 2002, p. 3.

255 Collodo, *Padova nel Trecento*, 2002, p. 6.

256 Cfr. Gaffuri, *La comunità del Santo*, 2002, p. 179; cfr. inoltre G. De Sandre Gasperini, *Lineamenti e vicende della confraternita di S.Antonio di Padova (secoli XIV e XV)*, in *Liturgia pietà e ministeri al Santo*, a cura di A. Poppi, Vicenza 1981, pp. 217-235, in partic. p. 218.

possono essere suggerite, in effetti, a seconda che gli affreschi vengano datati prima o dopo il 1302, oppure prima o dopo il 1310, due anni che fanno da spartiacque nella storia della comunità francescana.

L'analisi diretta e dettagliata dei cicli affrescati, dunque, dovrà mettere sul tappeto le tante e difficili problematiche ancora aperte, a partire dalla cronologia, incrociando i dati materiali (strutture architettoniche, tecnica e stile dei dipinti) e storici (cultura e identità della comunità del Santo, singole personalità di frati), in modo da proporre conseguenti interpretazioni anche sul piano più specifico dell'iconografia antoniana in essi presente.

4.2. La sala del capitolo e l'“andito” nella documentazione due e trecentesca

La sala del capitolo e l'“andito”, con i loro cicli di affreschi, sono posti nel lato orientale del chiostro detto, appunto, del capitolo (o della magnolia). I locali disposti intorno al perimetro sono frutto di ristrutturazioni continue e, per la maggior parte, con cambiamenti di funzioni che rendono difficile oggi ricostruire quelle originarie. Quali riscontri è possibile trovare nella documentazione due e trecentesca di questi ambienti, e in particolare delle due sale che qui interessano?

4.2.1. Il *capitulum* e il *parlatorium*

Un chiostro nel *locum* francescano di Padova compare esplicitamente nella carte d'archivio dal 1275²⁵⁷; si tratta presumibilmente dello stesso luogo denominato *claustrum ante capitulum fratrum minorum Sancti Antonii* nel 1281.²⁵⁸

Un punto di riferimento fondamentale per la sala capitolare è l'atto notarile redatto il 13 ottobre 1303 nel convento del Santo in un ambiente definito *capitulum novum*: «Padue in loco fratrum minorum de Sancto Antonio, in capitulo novo dicti loci»²⁵⁹. Ma sia questo documento del 1303 come gli altri dello stesso giro d'anni non sono di immediata comprensione. Nelle carte d'archivio tra seconda metà del Duecento e primo Trecento compaiono infatti denominazioni diverse che potrebbero riferirsi a uno stesso locale (tra cui anche la sala capitolare) e nella maggior parte mancano precise indicazioni sulla collocazione all'interno del convento o, se ci sono, si prestano a interpretazioni diverse. La

257 P. Marangon, C. Bellinati, *La Basilica del Santo nei documenti d'archivio e storico-letterari dalle origini al 1405*, in *L'edificio del Santo di Padova*, a cura di G. Lorenzoni, Vicenza 1981, pp. 187-228, in partic. p. 205: un documento è redatto il 6 marzo 1275 in *claustrum loci fratrum minorum de Sancto Antonio*.

258 R. Zanocco, *Il convento del Santo e le sue adiacenze nel sec. XIII*, «Il Santo», I serie, II, 1929, fasc. III, pp. 177-189, in partic. p. 182; A. Sartori OFMConv., *Archivio Sartori. Documenti di Storia e arte francescana*, vol. I, *Basilica e convento del Santo*, a cura di G. Luisetto OFMConv., Padova 1983, p. 945; Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 206; trascrizione completa in *Il «liber contractuum»*, 2002, pp. 7-8, n. 5 (in cui viene corretta l'errata scrittura in *inclaustro* presente nel manoscritto).

259 Citato in Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 215 (documento conservato in ASPd, *Diplomatico*, 4389). È interessante notare che in quello stesso anno 1303, nel mese di gennaio, si conclude l'indagine papale sull'inquisizione padovana (avviata l'anno prima) con l'esautoramento dei francescani.

questione è ulteriormente complicata dal fatto che dalla metà del Duecento al Trecento inoltrato i documenti registrano le stesse denominazioni riferibili a situazioni architettoniche mutate nel tempo, che nelle fasi più antiche sono difficilmente ricostruibili.²⁶⁰ Nella valutazione delle varianti terminologiche va inoltre tenuto conto dei diversi modi di esprimersi e di interpretare gli spazi da parte dei numerosi notai via via impegnati a redigere gli atti.²⁶¹

Due sono in particolare le denominazioni di luogo che qui interessano, il *capitulum* e il *parlatorium*, quest'ultimo perché in alcuni studi è stato identificato con l'odierno 'andito'. Se ne riportano di seguito le occorrenze nei documenti editi:

a) "capitolo":

- 1263, 21 maggio: *in capitulo fratrum minorum a Sancto Antonio*²⁶²
- 1274, 8 maggio: *in capitulo fratrum minorum a Sancto Antonio*²⁶³
- 1277, 6 luglio: *in capitulo loci fratrum minorum a Sancto Antonio*²⁶⁴
- 1277, 21 agosto: *in capitulo fratrum minorum Beati Antonii Confessoris de Padua*²⁶⁵
- 1280, 13 aprile: *in capitulo fratrum minorum a Sancto Antonio*²⁶⁶
- 1281, 27 maggio, *in claustro ante capitulum fratrum minorum Sancti Antonii*²⁶⁷
- 1281, 29 maggio, *in capitulo fratrum minorum de Padua a Sancto Antonio*²⁶⁸
- 1293, 2 giugno: *in capitulo loci fratrum minorum*²⁶⁹
- 1294, 23 agosto: *in claustro seu capitulo ecclesie fratrum minorum de Padua*²⁷⁰
- 1295, 16 luglio: *in capitulo fratrum minorum*²⁷¹
- 1295, 16 dicembre: *in capitulo loci fratrum minorum a Sancto Antonio*²⁷²
- 1296, 27 aprile: *in loco fratrum minorum Sancti Antonii Confessoris, ubi capitulum fratrum fieri consuevit*²⁷³

260 Cfr. Zanocco, *Il convento del Santo*, 1929.

261 Ad esempio, tra il 15 e il 17 giugno 1295 il notaio Guidotto figlio di Ottonello da Tencarola redige quattro atti *in monasterio Sancti Antonii fratrum minorum* (cfr. *Il «liber contractuum»*, 2002, pp. 712-721 nn. 309-312), che indubbiamente indica il convento del Santo, di solito chiamato *locum*, come nel documento redatto il 14 giugno dell'anno precedente *in loco fratrum minorum a Sancto Antonio* dal notaio Enrighetto figlio di Gerardo Scarabello (cfr. *ivi*, p. 477 n. 177).

262 Zanocco, *Il convento del Santo*, 1929, p.178; Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 202; trascrizione completa in *Il «liber contractuum»*, 2002, pp. 543-544 n. 223.

263 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 204; trascrizione completa in *Il «liber contractuum»*, 2002, pp. 3-4 n. 1.

264 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 205; trascrizione completa in *Il «liber contractuum»*, 2002, pp. 145-146 n. 67.

265 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 205; trascrizione completa in *Il «liber contractuum»*, 2002, pp. 620-624 n. 262. testamento di Aicardino di Litolfo, frate *de ordine militie virginis sante Marie*.

266 Sartori OFMConv., *Archivio Sartori*, 1983, p. 945; Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 205; trascrizione completa in *Il «liber contractuum»*, 2002, pp. 6-7 n. 4.

267 Zanocco, *Il convento del Santo*, 1929, p. 182; Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 206; trascrizione completa in *Il «liber contractuum»* pp. 7-8, n. 5; cfr. nota 258.

268 *Il «liber contractuum»*, 2002, pp. 659-660, n. 283, con trascrizione completa.

269 *Il «liber contractuum»*, 2002, pp. 524-525 n. 212, con trascrizione completa.

270 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 209.

271 *Il «liber contractuum»*, 2002, p. 30 n. 22, con trascrizione completa.

272 *Il «liber contractuum»*, 2002, p. 476 n. 175, con trascrizione completa.

- 1299, 21 luglio: tre documenti redatti *in capitulo loci Sancti Antonii fratrum minorum*²⁷⁴
- 1300, 13 ottobre: *in capitulo minori loci Sancti Antonii fratrum minorum*²⁷⁵
- 1301, 18 novembre: *in capitulo et parlatorio*²⁷⁶
- 1302, 31 luglio: *in capitulo fratrum minorum quod est de foris*²⁷⁷
- 1303, 13 ottobre: *in capitulo novo dicti loci [=loco fratrum minorum de Sancto Antonio]*
- 1310, 30 settembre: *in capitulo parvo sive parlatorio, in angulo claustris maioris, quod primo reperitur ad introitum dicti loci*²⁷⁸
- 1364, 29 ottobre: *in pleno et generali capitulo conventus fratrum minorum Sancti Antonii de Padua*²⁷⁹
- 1378, 8 dicembre: *in pleno et generali conventus ... Sancti Antonii de Padua capitulo*²⁸⁰
- 1383, 7 settembre: *in ecclesia Sancti Antonii Confessoris, in inclaustro[?] dicti monasterii et loco ubi fiunt capitula dicti monasterii ... in pleno et generali capitulo monasterii et conventus Sancti Antonii Confessoris de Padua*²⁸¹
- 1392, 7 luglio: *in conventu Sancti Antonii Confessoris, in capitullo parvo*²⁸²
- 1398, 27 giugno: *in pleno et generali capitulo conventus fratrum minorum Sancti Antonii Confessoris de Padua*²⁸³
- 1402, 20 marzo: *in pleno et generali capitulo conventus fratrum minorum Sancti Antonii de Padua*²⁸⁴

b) "parlatorio":

273 Zanocco, *Il convento del Santo*, 1929, p. 184; Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 210; trascrizione completa in *Il «liber contractuum»*, 2002, p. 504 n. 200.

274 *Il «liber contractuum»*, 2002, pp. 527-530 nn. 214-216, con trascrizione completa.

275 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 213; trascrizione completa in *Il «liber contractuum»*, 2002, p. 475 n. 173, 1060 (sono presenti alla redazione dell'atto *fratribus Iacobo de Pola, Partinipeo de Padua, Matheo de Aquasparta et Gualfredino de Carturo, omnibus de ordine minorum*).

276 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 213; trascrizione completa in *Il «liber contractuum»*, 2002, pp. 672-673 n. 289, 1063 (in cui il rimando al numero del documento è indicato erroneamente 288): *Padue in capitulo et parlatorio fratrum minorum de Padua*; lo stesso giorno e gli stessi protagonisti si spostano nella *sagrestia nova*, cfr. il documento citato più avanti alla nota 144.

277 Zanocco, *Il convento del Santo*, 1929, p. 184; Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 214: 31 luglio 1302, un lascito a fra Paolino [da Milano] "in capitulo fratrum minorum quod est de foris" (ASPd, S. Antonio, 150, f. 269v); trascrizione completa in *Il «liber contractuum»*, 2002, p. 521 n. 209, 1066.

278 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 216: si tratta di un testamento redatto il 30 settembre 1310: *in predicto loco et conventu fratrum Beati Antonii Confessoris, Padue in capitulo parvo sive parlatorio, in angulo claustris maioris, quod primo reperitur ad introitum dicti loci* (ASPd, *Diplomatico*, 821; Corona, 608 e 716, ff. 78r-80v).

279 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 225. Non è però sicuro che la riunione capitolare si svolgesse davvero nella sala del capitolo, perchè un documento del 4 maggio 1378 viene anch'esso redatto *in pleno capitulo fratrum minorum* ma specificando *ad ecclesiam Sancti Antonii Confessoris, in loco prope refectorium fratrum dicte ecclesie ad hec electo et deputato*, cfr. Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 226.

280 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 226. Si veda però la nota precedente sui dubbi relativi alla reale localizzazione.

281 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 227. Si veda però la nota 279.

282 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 227.

283 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 228. Si veda però la nota 279.

284 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 228. Si veda però la nota 279.

- 1254, 20 ottobre: *in parlatorio fratrum minorum Sancti Antonii, ubi mulieres penitenciantur*²⁸⁵
- 1263, 8 maggio: *in parlatorio fratrum minorum, ubi iniungitur penitentia dominabus*²⁸⁶
- 1266, 19 ottobre: *in parlatorio fratrum minorum a Sancto Antonio*²⁸⁷
- 1272, 17 novembre: *in parlatorio fratrum minorum*²⁸⁸
- 1273, 17 novembre: *in parlatorio fratrum minorum a Sancto Antonio, quod est iuxta portam loci ipsorum fratrum*²⁸⁹
- 1279, 8 marzo: *in parlatorio ecclesie Sancti Antonii fratrum minorum*²⁹⁰
- 1280, 24 aprile: *in parlatorio quod est prope ianuam loci fratrum minorum a Sancto Antonio*²⁹¹
- 1282, 24 agosto: *prope ianuam loci fratrum minorum a Sancto Antonio, ubi fratres de penitencia congregantur*: si tratta molto probabilmente del locale adibito a parlatorio o quanto meno di uno spazio ad esso contiguo²⁹²
- 1285, 9 giugno: *in parlatorio fratrum minorum Sancti Anthonii*²⁹³
- 1287, 26 ottobre: *in parlatorio fratrum minorum quod est supra plateam dicte ecclesie fratrum minorum*²⁹⁴
- 1292, 10 giugno: *in parlatorio loci fratrum minorum Sancti Antonii de Padua, ubi fratres de penitentia congregantur in unum*²⁹⁵
- 1292, 6 settembre: *in parlatorio loci fratrum minorum Sancti Antonii, ubi fratres de penitencia congregantur in unum*²⁹⁶
- 1294, 19 agosto: *in parlatorio fratrum minorum de Padua*²⁹⁷
- 1294, 8 dicembre: *in parlatorio fratrum minorum a Sancto Antonio, ubi fratres de penitencia congregantur in unum*²⁹⁸

285 Zanocco, *Il convento del Santo*, 1929, p. 178; Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 198: *Domina Thomaxia a Sancto Antonio* nomina un suo procuratore in una causa legale.

286 Zanocco, *Il convento del Santo*, 1929, p. 178; Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 202; trascrizione completa in *Il «liber contractuum»*, 2002, pp. 543-544 n. 223.

287 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 203: il custode dell'arca frate Antonio riceve denari da due donne per la vendita di un terreno con case posto *in hora Sancti Antonii*; trascrizione completa in *Il «liber contractuum»*, 2002, pp. 540-541 n. 221.

288 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 204; trascrizione completa in *Il «liber contractuum»*, 2002, pp. 540-541 n. 221.

289 Zanocco, *Il convento del Santo*, 1929, p. 182; Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 204; trascrizione completa in *Il «liber contractuum»*, 2002, pp. 155-156 n. 73.

290 Zanocco, *Il convento del Santo*, 1929, p. 182; Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 205; trascrizione completa in *Il «liber contractuum»*, 2002, pp. 661-664 n. 284.

291 Zanocco, *Il convento del Santo*, 1929, p. 182; Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 206; trascrizione completa in *Il «liber contractuum»*, 2002, pp. 5-6 n. 3.

292 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 206.

293 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 206; trascrizione completa in *Il «liber contractuum»*, 2002, pp. 875-877 n. 380.

294 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 207.

295 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 208; trascrizione completa in *Il «liber contractuum»*, 2002, pp. 772-776 n. 324.

296 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 208; trascrizione completa in *Il «liber contractuum»*, 2002, pp. 18-20 n. 15.

297 *Il «liber contractuum»*, 2002, p. 685 n. 297, con trascrizione completa.

- 1298, 28 febbraio: *in parlamentorio fratrum minorum*²⁹⁹
- 1299, 7 febbraio: *in parlatorio fratrum minorum*³⁰⁰
- 1301, 18 novembre: *in capitulo et parlatorio*³⁰¹
- 1310, 30 settembre: *in capitulo parvo sive parlatorio, in angulo claustris maioris, quod primo reperitur ad introitum dicti loci*³⁰²
- 1324, 7 maggio: *in parlatorio fratrum minorum posito prope portam qua intratur in ipso loco fratrum minorum*³⁰³
- 1331, 26 gennaio: *in parlatorio posito prope portam qua intratur in locum fratrum minorum, a parte anteriori*³⁰⁴
- 1340, 22 ottobre: *in parlatorio fratrum minorum, quod est prope portam ecclesie Sancti Antonii*³⁰⁵

Dai documenti possiamo inoltre registrare che anche l'adiacente sagrestia viene definita "nuova" in questi anni: *in sagrestia nova* (18 novembre 1301)³⁰⁶; in precedenza la sagrestia è nominata nel 1265³⁰⁷, nel 1267³⁰⁸, nel 1273³⁰⁹, nel 1277³¹⁰.

L'interpretazione di tale complessa documentazione non è stata univoca.

La constatazione che con il termine 'capitulum' non si intendesse un unico locale, e che anzi la dizione si potesse adattare non solo a locali posti in luoghi diversi entro il convento e mutabili nel tempo, ma anche a diverse tipologie di ambienti, viene espressa già nel 1929 da Rizieri Zanocco; lo

298 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 209; trascrizione completa in *Il «liber contractuum»*, 2002, n. 250 pp. 590-593.

299 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 211.

300 *Il «liber contractuum»*, 2002, p. 503 n. 199, con trascrizione completa.

301 È lo stesso documento già citato nella voce "capitolo", cfr. nota 114.

302 Cfr. nota 129.

303 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 218: un atto di vendita, il 7 maggio 1324 (ASPd, *S. Antonio*, 151, ff. 372v-375r).

304 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 220.

305 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 222.

306 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 213: 18 novembre 1301 un atto rogato "in sagrestia nova fratrum minorum de Padua" (ASPd, *Diplomatico*, 5996); questo atto consente di conoscere in concreto i possibili usi degli spazi conventuali da parte dei laici: nello stesso giorno viene redatto un primo documento nel convento del Santo, *in capitulo et parlatorio* (cfr. nota 116), dallo stesso notaio, con 5 dei testimoni presenti poi anche in sagrestia, e lo stesso esecutore testamentario Zambono dei Baialardi protagonista dell'operazione in corso; se ne può dedurre che i principali protagonisti dell'azione legale si accordano preventivamente tra loro e si spostano successivamente da un locale all'altro – più precisamente dal "capitolo-parlatorio" alla sagrestia – dove li aspettano altri testimoni e coloro che devono concludere l'affare – l'acquisto di case. Sulla sagrestia, con un esame di tutti i documenti qui citati e di quelli successivi fino al 1405, cfr. G. Baldissin Molli, *La sacrestia del Santo e il suo tesoro nell'inventario del 1396. Artigianati d'arte al tempo dei Carraresi*, Padova 2002, pp. 16-20.

307 Zanocco, *Il convento del Santo*, 1929, p. 178; Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 202: 29 giugno 1265 *in segrestia ecclesie Sancti Anthonii fratrum minorum*.

308 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 203: si tratta di uno statuto del comune di Padova in cui la sacrestia è indicata come luogo di conservazione di documenti pubblici, cfr. inoltre nota 148.

309 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 204: il 26 maggio 1273 Zambono da Cadoneghe stabilisce un lascito testamentario *segrestie fratrum minorum*.

310 Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 205: un altro statuto del comune di Padova in cui la sacrestia è indicata come luogo di conservazione di documenti pubblici, cfr. nota 146.

studioso, inoltre, pensa che la sala capitolare tuttora esistente sia quella citata fin dai più antichi documenti, dunque di struttura duecentesca.³¹¹

Enrica Cozzi, scorrendo i documenti di inizio Trecento che citano la sala capitolare, sottolinea la presenza di due diversi capitoli, "uno minore (*parvo*) ed uno nuovo".³¹²

Heidrun Stein-Kecks ritiene che dai documenti due e trecenteschi non possano essere chiaramente distinte le due denominazioni *parlatorium* e *capitulum*, le quali potrebbero riferirsi a uno stesso ambiente, con funzione di luogo per la confessione dei frati e dei laici e per la redazione di documenti: in tal senso viene interpretato in particolare il documento del 30 settembre 1310, redatto *in capitulo parvo sive parlatorio*, collocato vicino all'ingresso e percepito come "piccolo" perché nel frattempo ne era stato costruito uno più grande; questo sarebbe il "capitolo nuovo" citato il 13 ottobre 1303, da identificare con quello indicato nel documento del 31 luglio 1302, il *capitulum de foris*, posto, appunto, fuori del vecchio convento, e in cui viene realizzato il ciclo di affreschi.³¹³

Un serrato confronto di opinioni su questa problematica si è svolto nel convegno padovano dedicato alla ricorrenza della *varia et immensa mutatio* della basilica antoniana nel 1310³¹⁴. Serena Romano deduce una possibile progressione di lavori architettonici nell'ala est del chiostro dal documento del 27 aprile 1296 (*in loco fratrum minorum Sancti Anthonii Confessoris, ubi capitulum fratrum fieri consuevit*) grazie al quale "si comprende che qualcosa sta cambiando nelle abitudini della comunità: infatti il 13 ottobre del 1300 un altro documento così registra «in capitulo minori loci sancti Antonii fratrum minorum». I frati, credo, stanno usufruendo di un ambiente provvisorio, perché nel frattempo si costruisce una nuova sala capitolare", poi espressamente menzionata nel documento del 13 ottobre 1303; dunque "tutta la zona doveva essere stata ricostruita: poco prima, il 18 novembre 1301, era stata citata una «sagrestia nova», che potrebbe essere la sagrestia attuale, attigua alla sala capitolare".³¹⁵

Alessandro Simbeni, discutendo la difficile questione del "parlatorio", pensa che i documenti di inizio del Trecento indichino l'esistenza di due diversi locali definiti in tal modo, uno coincidente con l'attuale 'andito' tra chiostri del capitolo e del noviziato, da intendersi quale «parlatorio dei frati», l'altro posto a fianco dell'ingresso principale del convento, dove oggi si trova la Presidenza della

311 Zanocco, *Il convento del Santo*, 1929. Dello stesso parere sembra C. Re, *I chiostri del convento del Santo*, «Il Santo», I serie, 2 (1929), fasc. 3, pp. 190-217, in partic. p. 196.

312 E. Cozzi, *Giotto e bottega al Santo: gli affreschi della sala capitolare, dell'andito e delle cappelle radiali*, «Il Santo», 42 (2002), pp. 77-91, in partic. p. 87, ripubblicato in *Cultura, arte e committenza nella Basilica di Sant'Antonio di Padova nel Trecento*, Atti del Convegno internazionale di studi, Padova, 24-26 maggio 2001, a cura di L. Baggio e M. Benetazzo, Padova 2003.

313 H. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal in der mittelalterlichen Klosterbaukunst. Studien zu den Bildprogrammen*, München-Berlin 2004, pp. 279-280.

314 Cfr. *Padova 1310*, 2012.

315 S. Romano, *La sala capitolare del Santo di Padova: gli eventi del 1310*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 417-430, in partic. p. 427, ripubblicato in *Padova 1310. Percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della basilica di Sant'Antonio*, atti del convegno *Varia et immensa mutatio. Percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della basilica di Sant'Antonio*, Padova, 20 maggio 2010, a cura di L. Baggio, L. Bertazzo, Padova 2012. Cfr Simbeni prec

Veneranda Arca di Sant'Antonio, individuabile come «parlatorio delle donne» o «parlatorio del Terz'Ordine».³¹⁶

Louise Bourdua da questi stessi documenti deduce al contrario che il "parlatorio" fosse uno solo, posto vicino alla porta del convento, in posizione chiave per accogliere le donne, nelle loro attività di penitenza e nella redazione di atti notarili, mentre l'«andito» potrebbe avere avuto la funzione di cappella; sulla sala capitolare nota una "inconsistency in nomenclature between 1300 and 1302, which may suggest building works", giungendo dunque, per questo locale, a conclusioni simili a quelle di Serena Romano.³¹⁷

Tra le proposte interpretative qui riassunte risulta convincente l'idea di Heidrun Stein-Kecks secondo cui uno dei locali nominati nei documenti doveva svolgere la doppia funzione di capitolo e parlatorio: due atti citano il luogo di redazione esplicitamente in questi termini, il 18 novembre 1301, *in capitulo et parlatorio* e il 30 settembre 1310, *in capitulo parvo sive parlatorio* (situandosi cronologicamente l'uno prima e l'altro dopo l'attestazione di un "capitolo nuovo" nel 1303).³¹⁸ La denominazione "doppia" sembra effettivamente da intendersi non tanto come un'allusione a due locali contigui, quanto piuttosto come indicazione, in questi casi più precisamente definita dal notaio di turno rispetto agli altri atti, di un doppio uso dello stesso ambiente; mentre la funzione di parlatorio appare abbastanza chiara (accoglienza di laici, uomini e donne, per attività devozionali e per redazione di atti) c'è da chiedersi se, in questi due documenti, quella di sala capitolare sia da intendersi in relazione alla comunità dei frati Minori o non invece a quella dei terziari, i frati *de penitentia* – più plausibile, tenendo conto anche di altri documenti tra quelli finora visti, che per il parlatorio spesso specificano *ubi fratres de penitentia congregantur in unum* – ed eventualmente anche della confraternita di sant'Antonio (di cui però non sono noti né i tempi di istituzione, verosimilmente già nel XIII secolo, né i primi luoghi di riunione³¹⁹). Questa ipotesi crea però ulteriori dubbi su quale locale si intendesse quando la localizzazione documentaria è indicata dal solo termine *capitulum*.

316 A. Simbeni, *Le pitture del «parlatorio» nel convento di Sant'Antonio e l'intervento di Giotto*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 431-452, in partic. pp. 431-434, ripubblicato in *Padova 1310. Percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della basilica di Sant'Antonio*, atti del convegno *Varia et immensa mutatio. Percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della basilica di Sant'Antonio*, Padova, 20 maggio 2010, a cura di L. Baggio, L. Bertazzo, Padova 2012.

317 Bourdua, "Master" Plans, 2011, pp. 502-504.

318 Cfr. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, pp. 279.

319 Lo fanno sospettare, ad esempio, il testamento di Aicardino di Litolfo, indicato come *frater de ordine militie virginis sante Marie*, redatto il 21 agosto 1277 *in capitulo loci fratrum minorum Beati Antonii* alla presenza di otto frati Minori del convento e di *fratre Dominico qui fuit de Buolenta de ordine fratrum penitencie* (cfr. nota 111; su Aicardino di Litolfo e la vicenda della sua eredità cfr. Rigon, *Frati Minori, inquisizione*, 2002, pp. XXVI-XXVII, XXXII), e soprattutto due più tardi documenti del 1292, 10 giugno e 6 settembre, redatto *in parlatorio loci fratrum minorum Sancti Antonii de Padua, ubi fratres de penitentia congregantur in unum*, ovvero con una espressione utilizzata normalmente per indicare una riunione capitolare; inoltre si veda come viene utilizzato il termine *capitulum* nella presentazione dell'autore di un testamento redatto l'8 agosto 1336: "Dominus frater Bongalvanus penitentie tercii ordinis sancti Francisci de capitulo Paduano fratrum et sororum dicti ordinis et capituli quondam domini Aymerici de Caxali domini Ugonis de Marçignanis de contrata Sancte Crucis de Padua" (cfr. Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, p. 221). Sulla confraternita di Sant'Antonio, *che era dedicata anche alla Vergine*, cfr. G. De Sandre Gasparini, *Statuti di confraternite religiose di Padova nel Medio Evo*, Padova 1974, pp. 97-98; De Sandre Gasparini, *Lineamenti*, 1981, pp. 217-235.

Come abbiamo visto, secondo Simbeni l'area occupata nel Trecento dal “parlatorio delle donne o del Terz'Ordine” corrisponderebbe a quella in cui oggi è situata la Veneranda Arca del Santo (lato ovest del chiostro)³²⁰; Zanocco aveva proposto la zona contigua sullo stesso lato del chiostro, normalmente identificata come l'antico refettorio³²¹; ma potrebbe anche trattarsi dello spazio posto nello stesso angolo nord ovest del chiostro, addossato però al lato della chiesa (nord), oggi occupato da un locale di disbrigo e dalla cappella del Santissimo, costruita nelle forme attuali nel Quattrocento³²²: ad avvalorare una tale ipotesi è l'esistenza di tracce di pitture trecentesche (fig. 38) – ora sostanzialmente illeggibili ma con un'evidenza di due aureole in rilievo – sul muro esterno della chiesa compreso nell'attuale locale di disbrigo³²³, che indicano un originario uso devozionale di questo spazio o comunque tale da richiedere la presenza di immagini sacre. Di questo parere è Antonio Sartori: «sul lato della chiesa dalla cappella di S. Felice all'ingresso ossia fino a dove al presente i muratori si riscaldano il cibo, in origine c'era una lunga sala, forse multipla. Serviva da parlatorio e da luogo di riunione dei terziari. (...) Parte di quello spazio venne prima occupato da Bonifacio Lupi per farvi fare una sacrestia della sua cappella (S. Giacomo Maggiore ora S. Felice e prima S. Michele), poi dai Gattamelata per l'odierna cappella del Santissimo.»³²⁴ Potrebbe essere questo il *capitulum et parlatorium* nominato nel 1301 e successivamente indicato come *capitulum parvo sive parlatorio* nel 1310, che coinciderebbe con la sala definita più semplicemente come “parlatorio” in altre carte, utilizzata dai “frati della penitenza” e dalle donne per le pratiche devote e per atti di interesse comune con i frati Minori.

Tirando le somme sulla documentazione esaminata, la discussione sulla cronologia dei cicli dipinti nella sala capitolare e nell'“andito” non può dunque fare affidamento su dati documentari che siano vincolanti in termini assoluti almeno relativamente alla costruzione dei due locali. L'opinione condivisibile di Serena Romano secondo cui dal 1296 si stava costruendo una nuova sala capitolare, con lavori che coinvolgono anche la zona circostante (18 novembre 1301: *sagrestia nova*; 13 ottobre

320 Simbeni, *Le pitture del «parlatorio»*, 2011, p. 132.

321 Zanocco, *Il convento del Santo*, 1929, pp. 185-186, che vale la pena riportare in quanto accenna anche allo stato di conservazione all'epoca: «Il *refectorium* il Gonzati lo pone dove ora è il magazzino detto dei muratori. Ma sulla natura di questa splendida sala a capriate e tutta frescata, la più bella ed importante sala del convento, perché la più antica e quella che portava dipinte fascie e tondi con figure ed iscrizioni, io ho tutt'altra opinione. Per me non è che l'antico *parlatorio*, quello che dava sulla piazza, quello che era proprio vicino alla porta d'ingresso del Convento, quello che è ricordato dal 1254 (per lo meno) a tutto il 1300, anche se le capriate tradiscono il '300 e i freschi un'epoca anche più tarda, e può in seguito aver servito da refettorio e da cantina. (...) E si noti che il *parlatorio* è coesistente con la Basilica, è in perfetta linea con essa; non dovette perciò mai essere tocco dalle esigenze della Basilica che pur cominciava a sorgere fin dal 1238; ma sorse con essa, ed era la fronte del Convento che dava su quella parte della piazza che fu poi occupata dagli Oratori di San Giorgio e della Confraternita e dall'ingresso del Museo.».

322 Cfr. Bresciani Alvarez, *L'architettura nel complesso*, 1994, pp. 177-180.

323 Si tratta forse dei resti di una *Crocifissione*. Sono segnalate da Cozzi, *Giotto e bottega* 2002, p. 78, come “larghi squarci di intonaco dipinto su due pareti entro un locale (ora adibito a magazzino) che si apre sul chiostro del Capitolo, nell'angolo verso il sagrato esterno”, i quali “dal poco che si può giudicare, potrebbero appartenere alla prima metà del Trecento”.

324 Cfr. Sartori OFMConv., *Archivio Sartori*, 1983, p. 945, in cui cita i come prova i documenti del 1280 e del 1289 (21 aprile e 30 settembre).

1300: *capitulum minori*; 13 ottobre 1303: *capitulum novo*)³²⁵ mette in evidenza un arco temporale, tra 1296 e 1303, entro cui è ragionevole situare la realizzazione dei nuovi ambienti del braccio est del chiostro del capitolo.

Ammettendo, come pure sembra plausibile, che il documento del 1303 si riferisca alla sala capitolare giunta fino a noi, non è comunque possibile poterne dedurre un termine *ante* o *post quem* per il ciclo dipinto: l'ambiente allora definito "nuovo" potrebbe essere stato già decorato dalle pitture come anche no. Nessuna fonte scritta nota tra Duecento e Trecento contiene qualche riferimento a dipinti o cantieri pittorici presenti nella sala capitolare: per indicazioni così precise dobbiamo attendere il XV secolo, come vedremo.

Un dato storico sembra però consolidato nell'inquadramento del contesto architettonico entro cui fu realizzato il ciclo nel capitolo e probabilmente anche quello nell'andito: la conclusione nei primissimi anni del Trecento di importanti lavori di costruzione – o ricostruzione – del lato est del chiostro, che sembrano procedere da sud, a ridosso della basilica, verso nord (la sagrestia definita “nuova” nel 1301, il capitolo a sua volta “nuovo” nel 1303), con la realizzazione di nuovi – o rinnovati – locali, dalle dimensioni ragguardevoli e di aspetto molto curato, che dunque risultavano fin da allora nella disponibilità di essere dipinti con cicli affrescati. Come notava Giovanni Lorenzoni, questi lavori si inserivano nel grandioso progetto di ridefinizione architettonica della basilica e del convento del Santo, che si protraeva ormai da alcuni decenni e continuerà anche negli anni successivi: la chiesa stessa è definita "nuova" in documenti del 1301 e 1302, così come un *cimiterio novo* è attestato nel 1303³²⁶. Ed è impressionante prendere atto che questo fervore costruttivo coincida cronologicamente con la serie di eventi illustrati nel paragrafo precedente, di cui si sono visti gli importanti riflessi sull'immagine dei francescani e, probabilmente, sulla loro vita comunitaria interna: il procedimento giudiziario e la condanna papale contro gli inquisitori francescani (1302-1303), il dibattito sulla povertà nel concilio di Vienne (1309-1312), la traslazione del corpo di Sant'Antonio e il capitolo generale dei Minori a Padova (1310).

L'attenzione dei frati del Santo alla sala capitolare, che appariva nuova nel 1303 e forse già allora dipinta – o in attesa di esserlo – con un ciclo figurativo molto impegnativo, analogamente al locale attiguo che potrebbe essere stato affrescato in connessione col primo, è certo in stretta relazione con le funzioni che i due spazi svolgevano all'interno del convento antoniano. Da quanto possiamo dedurre dalle fonti si trattava di attività importanti e varie, che coinvolgevano diversi tipi di "utenti". È necessario pertanto chiarire quali fossero tali funzioni, per poter metterle a confronto con i contenuti dei cicli figurativi realizzati, in particolare con l'immagine-chiave di sant'Antonio.

325 Romano, *La sala capitolare*, 2011, p. 427, in sostanziale accordo, come si è visto, con Bourdua, *"Master" Plans*, 2011, p. 504; su tale linea interpretativa già Simbeni, *Il Lignum vitae*, 2006, pp. 185-213.

326 Lorenzoni, *Cenni per una storia*, 1981, pp. 21-22. Sottolinea questi aspetti Romano, *La sala capitolare*, 2011, p. 427; già in precedenza, S. Romano, *La salle capitulaire de la basilique Saint-Antoine à Padoue: les événements de 1310*, «Cahiers lausannois d'histoire médiévale», 48 (2008), pp. 85-108.

4.2.2. La sala capitolare e i frati Minori

La sala capitolare doveva essere vissuta dai francescani di Padova, custodi del corpo del secondo santo dell'Ordine, con una particolare percezione: l'episodio della miracolosa apparizione di Francesco nel capitolo di Arles mentre Antonio predica ai confratelli era uno dei più noti e significativi nelle storie di entrambi i santi, messo in grande evidenza in tutte le narrazioni agiografiche di Francesco³²⁷, e inserito assai precocemente in quelle antoniane, fin dalle biografie di Giuliano da Spira³²⁸. Quell'episodio esemplifica in modi suggestivi e carichi di simbolismi una delle funzioni della sala capitolare, la formazione dei frati della comunità. Accanto a questa, anche altre attività essenziali per la vita del convento si svolgevano nel capitolo.

L'uso della sala capitolare da parte della comunità francescana viene ereditato dalla tradizione benedettina, più in particolare cistercense: è qui che, nei monasteri, «si vivono gli avvenimenti più importanti riguardanti la comunità: l'elezione dell'abate, l'ammissione al noviziato, alla professione dei consigli evangelici; qui l'abate tiene i suoi sermoni alla comunità convocata per la formazione spirituale nei giorni festivi e in occasioni particolari; in essa si svolge il "capitolo delle colpe" dove i monaci si accusano spontaneamente delle mancanze esterne e pubbliche contro la regola e la vita comunitaria; qui ogni giorno si conclude l'ufficio di Prima con la lettura del martirologio, prima di avviarsi al lavoro comune»³²⁹; e ancora, il capitolo era il luogo «per la promulgazione di disposizioni e per la trattazione di affari riguardanti la comunità. Esso serviva inoltre come sede di governo intercomunitario dei singoli ordini, cioè per la celebrazione dei capitoli provinciali e generali, e lì venivano ricevuti gli ospiti di riguardo.»³³⁰

Dall'ampio e dettagliato studio di Heidrun Stein-Keks dedicato alle sale capitolari, in cui sono illustrate le testimonianze note dalle origini a tutto il medioevo, è possibile trarre alcune più specifiche indicazioni utili anche per il convento antoniano nel periodo che qui interessa. Una fonte seicentesca che tramanda le secolari tradizioni monastiche, *De antiquis monachorum ritibus* di Dom Edmond Martène, monaco *Mauriner* (1690), ci offre una precisa definizione dell'*officium capituli*: «capitulum vocamus eam Monachorum congregationem, quae mane fit in Monasterijs ad Martyrologij, Necrologij, Sacraeque Regulae lectionem, culparum emendationem, ac laboris injunctionemque». Questo schema generale, pur con varianti nei dettagli, era sostanzialmente valido

327 Cfr. *Fontes Franciscani*, a cura di E. Menestò, S. Brufani, G. Cremascoli, E. Paoli, L. Pellegrini, Stanislaò da Campagnola, Assisi 1995.

328 Cfr. Giuliano da Spira, *Vita secunda*, 1985, pp. 208-209, 420-423.

329 Cfr. L. Bertazzo, *La sala capitolare del convento di San Francesco di Susa. Una koinè iconografica francescana*, in *San Francesco ritrovato. Studi e restauri per il complesso francescano di Susa*. Torino 2008, pp. 11-28, in partic. p. 13.

330 M. Boskovits, *Insegnare per immagini: dipinti e sculture nelle sale capitolari*, «Arte cristiana», 78 (1990), pp. 123-142, in partic. pp. 123-124: «il capitolo era la sede delle adunanze della comunità sia a scopo di istruzione spirituale, sia per la confessione e la correzione delle mancanze («capitolo delle colpe»), sia per la promulgazione di disposizioni e per la trattazione di affari riguardanti la comunità. Esso serviva inoltre come sede di governo intercomunitario dei singoli ordini, cioè per la celebrazione dei capitoli provinciali e generali, e lì venivano ricevuti gli ospiti di riguardo.»

per tutti gli Ordini e le Congregazioni, inclusi i Mendicanti.³³¹ Nelle normative francescane non ci sono organiche trattazioni sull'*officium capituli*, al contrario dei domenicani, che vi dedicano un ampio e dettagliato articolo nelle Costituzioni del 1238-1240.³³² Nella serie delle pratiche dell'*officium capituli* che tuttavia si può supporre siano state seguite anche dai frati Minori è interessante sottolinearne alcune, che per certi versi hanno una risonanza nel ciclo di dipinti della sala padovana: l'invocazione ai martiri e la preghiera in commemorazione dei defunti, innanzitutto, che hanno corrispondenze dirette con i soggetti raffigurati al Santo; la *lectio* sulla regola dell'Ordine e sui passi della sacra scrittura, ovvero sui fondamenti identitari della comunità lì riunita.³³³

Particolarmente importante dal nostro punto di vista era il "capitolo delle colpe", che comportava il riconoscimento di fronte ai confratelli delle proprie mancanze e l'accettazione delle punizioni conseguenti (a volte pene corporali eseguite sul posto)³³⁴, toccando il cuore dell'identità religiosa e mettendo alla prova la "tenuta" di ciascun monaco o frate nel non sempre facile uniformarsi alle norme comunitarie. Nel *corpus* delle normative francescane troviamo un riferimento specifico al capitolo delle colpe, contenuto nelle Costituzioni del 1279 e ribadito in quelle del 1310 (approvate nel capitolo generale svoltosi proprio a Padova), in cui si stabilisce che sia cura del guardiano di effettuarlo almeno una volta alla settimana nel proprio convento.³³⁵ Antonio Sartori ritiene che il capitolo delle colpe si svolgesse la sera dopo compieta – e pensa addirittura che le sale capitolari francescane siano state costruite soprattutto per questa pratica – ma non indica la fonte di questa informazione.³³⁶ Più in generale, Heidrun Stein-Kecks sottolinea la fondamentale importanza di questo esercizio di autocorrezione, e rileva che proprio in funzione di esso le raffigurazioni della *Passione*, così frequenti nelle sale capitolari, prendevano un senso ben preciso, quello di una *sequela Christi* quotidiana: sull'esempio di Cristo, il monaco sopporta il giudizio anche se è ingiusto, non ha

331 Cfr. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, p. 15, 26 nota 38. La stessa fonte specifica: «1. Lectionem Martyrologij cum collecta sequenti. 2. Divini invocationem auxilij ad reliquos diei actus per v(ersum) *Deus in adjutorium* et c(etera). 3. Lectionem Regulae aut alicujus homiliae. 4. Commemorationem defunctorum et benefactorum per Lectionem Necrologij. 5. Commemorationem item Benefactorum viventium cum precibus. 6. Officialium institutionem. 7. Culparum correctionem. 8. Laboris injunctionem».

332 Cfr. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, pp. 47-48 (in cui rileva che nella *Regula non bullata* e nella *Regula bullata* non ci sono indicazioni su come organizzare giornalmente la vita comune), e *ivi*, p. 498 (in cui sono riportate le precise indicazioni in merito nelle costituzioni domenicane del 1238-1240, e per i francescani solo un breve passaggio dell'*Ordo Breviarum* di Aimone di Faversham, 1243-1244, dove il riferimento a un *officium capituli* resta implicito).

333 Cfr. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, p. 93.

334 Cfr. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, pp. 27, 36-37, 102-103.

335 «Cap. VII, Art. XX: De capitulo culparum. Quia vero qui negligit modica, paulatim labitur ad maiora, ordinamus quod guardianus vel eius vicarius teneat capitulum semel ad minus in qualibet septimana; in quo fratres de cotidianis excessibus et negligentis se accusent», cfr. Cenci, *Le Costituzioni Padovane*, 1983, p. 548. Per le Costituzioni del 1279 cfr. nota seguente.

336 A. Sartori OFMConv., *Archivio Sartori. Documenti di Storia e arte francescana*, vol. II, *La Provincia del Santo*, a cura di G. Luisetto OFMConv., Padova 1986, p. 10: «Terminata la Compieta, i religiosi di radunavano nella sala del Capitolo per l'esercizio della colpa. Quest'esercizio aveva tanta importanza che proprio per esso nei conventi vennero erette le speciali sale. I frati dunque vi si radunavano non per trattare gli affari ma per il capitolo delle colpe», e nella seguente nota 36 rimanda alle Costituzioni del 1279, in cui però non si fa cenno sul luogo e sul momento della giornata in cui debba svolgersi il capitolo della colpa: «1279. - Le Costituzioni antiche stabiliscono: *Guardianus vel vicarius, teneat capitulum ad minus semel qualibet septimana in quo fratres de quotidianis excessibus et negligentis se accusent*».

il diritto di difendersi, accetta la punizione e prende la sua croce sulle spalle, in tal modo esercitando le virtù della pazienza, dell'umiltà, dell'obbedienza.³³⁷ Testi di grande forza evocativa e non privi di suggestioni visive sono dedicati al significato del capitolo delle colpe e al suo valore pedagogico sono presenti nelle meditazioni di Pietro Grossolano (*De capitulo monachorum*, inizio del XII secolo)³³⁸ e di Etienne de Salley (abate dell'abbazia cistercense di Fountains, morto nel 1252) che nello *Speculum novitii* all'esempio di Cristo aggiunge quello dei martiri, in cui specchiarsi.³³⁹ È verosimile che ai temi spirituali e morali di questa antica tradizione monastica non si fosse insensibili nei conventi dei Minori, arricchendosi qui di ulteriori significati, in accordo con l'acuta sensibilità francescana per il Cristo crocifisso. Proprio il ciclo di immagini realizzate nella sala capitolare padovana può esserne considerata una delle conferme più significative³⁴⁰: qui il capitolo delle colpe si svolgeva avendo davanti agli occhi gli *exempla* dei due primi santi dell'Ordine nel loro percorso di accettazione del sacrificio personale.

Momento fondamentale per la vita della comunità era l'elezione dei superiori, che di regola si svolgeva nella sala del capitolo: per i francescani – e più in generale per gli Ordini mendicanti – ciò avveniva a scadenze fisse; anche la grave eventualità della deposizione di un superiore messo sotto accusa avveniva in sede di capitolo.³⁴¹ È giunta fino a noi una sia pur incompleta lista di guardiani del convento antoniano eletti dal XIII secolo in poi³⁴², che testimonia, nei nomi dei frati designati a questa responsabilità, la pratica ininterrotta di autogoverno della comunità locale.³⁴³ Numerosi capitoli provinciali, durante i quali venivano eletti i ministri della *provincia Sancti Antonii sive*

337 Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, pp. 108-109.

338 Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, p. 108: «quando conuenitis et sedetis in capitulo, cogitetis in cordibus uestris, dicentes: "Ecce in hac ipsa hora Dominus Iesus Christus stabat in suo capitulo ante Pilatum ad iudicandum, ubi accusabatur et non excusabat se, flagellabatur et patienter tolerabat, blasphemabatur et non respondebat, deridebatur et tacebat." Dum igitur in suo capitulo sic agebat, quid nos in nostris capitulis agere debeamus docebat».

339 Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, p. 108: «Cogita, cum accedes ad iudicium, capitulum Domini et praetorem Pilatum et phariseos contra eum clamantes et milites verberantes eum sine causa. Cogita capitulum sanctorum martyrum, cum starent ante reges et praesides cum pertinentiis. Cogita capitulum tuum durum in morte coram Domino, cum milia demonum clamabunt adversum te et decies centum milia contra te mentientur et siquid hic durius agitur tecum, illorum intuitu leuiget. Ipse autem qui iudicatur attendere debet tres fuisse crucifixos, Christum uidelicet et duos latrones, saluum unum et alium perditum. Si enim iniuste iudicatur et patitur, gaudeat quia iniuste damnatum sequitur Christum. Et si patitur iuste, habeat patientiam, quia tunc bonum latronem sequitur et cum ipso saluabitur. Si uero impatienter sustinet, quamuis iuste patiatur, sciat quia malum latronem sequitur; timeat ergo ne cum ipso damnetur».

340 Il caso esemplare in tal senso è il ciclo affrescato nella Basilica Inferiore di Assisi, sulle vele e sull'abside, di cui è stata fatta una recente lettura iconologica in M. Bollati, *Gloriosus Franciscus. Un'immagine di Francesco tra agiografia e storia*, Padova 2012, in partic. pp.74-78, 89-94.

341 Cfr. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, pp. 93-95; e inoltre sui francescani in generale e a Padova in particolare, B. Bordin, *Profilo storico-spirituale della Comunità del Santo*, in *Storia e cultura al Santo*, a cura di A. Poppi, Vicenza 1976, pp. 15-115, in partic. pp. 39-52.

342 E inoltre i custodi, cfr. Sartori OFMConv., *Archivio Sartori*, 1986, p. 6 (con numerosi altri conventi che nel corso dei secoli furono aggregati alla custodia padovana), e A. Sartori OFMConv., *Archivio Sartori. Documenti di Storia e arte francescana*, vol. III, *Evoluzione del Francescanesimo nelle tre Venezie*, a cura di G. Luisetto OFMConv., Padova 1988, p. 1.

343 Cfr. Bordin, *Profilo storico-spirituale*, 1976, pp. 43-44, 105-107 (elenco di guardiani, non completa per il XIII secolo, in cui si specifica che fino al 1766 la durata in carica era di un anno, poi aumentata progressivamente fino ai tre anni attuali).

Marchie Tarvixine, si sono svolti nella sala del convento antoniano.³⁴⁴ A Padova hanno avuto luogo anche alcuni capitoli generali, in particolare, due nel periodo che qui interessa, nel 1276 e nel 1310, ma è dubbio che la sede delle riunioni plenarie fosse la sala capitolare, trattandosi in queste occasioni di presenze dei frati nell'ordine delle centinaia.³⁴⁵

Numerose altre sono le situazioni messe in luce da Stein-Kecks che vanno tenute presente nel valutare il ciclo pittorico della sala capitolare del Santo: l'accettazione degli aspiranti a entrare nella comunità³⁴⁶, la vestizione dell'abito³⁴⁷, la benedizione di un membro del convento in partenza per un viaggio³⁴⁸, o ammalato gravemente³⁴⁹, alcune pratiche dopo la morte di un confratello³⁵⁰; era il capitolo il luogo in cui venivano ricevuti ospiti di riguardo³⁵¹, e in questa sede si decideva se accettare nella comunità un laico che lo richiedesse in punto di morte.³⁵² Anche la discussione sulle questioni pratiche da affrontare e sugli impegni da assumere da parte della comunità avrebbe dovuto rivestirsi di un valore ideale, almeno nelle intenzioni, alla luce e in coerenza con lo spirito dell'*officium capituli*.³⁵³

Un aspetto importante del concreto svolgersi delle riunioni capitolari per il suo possibile condizionamento nelle scelte delle immagini da raffigurare – in particolare l'articolazione e la distribuzione sulle pareti – è la disposizione dei frati nella sala. Non abbiamo purtroppo notizie specifiche su quale fosse a Padova, se era fissa o no, eventualmente ordinata in base allo *status* e alle funzioni dei frati, come viene stabilito nella tradizione benedettina. Una serie di ben note immagini giottesche visualizzano alcune situazioni ambientate in sale capitolari francescane tra fine Duecento e inizio Trecento, in modi che possiamo presupporre attendibili: tra queste, la *Predica di Arles* nella cappella Bardi di Santa Croce a Firenze (fig. 39) mette in scena la *lectio* ai frati, mentre l'*Allegoria dell'Obbedienza* sulle Vele della Basilica Inferiore di Assisi (fig. 40) sembra evocare il “capitolo delle

344 Cfr. Sartori OFMConv., *Archivio Sartori*, 1988, pp. 319-339, 370-386; secondo Bordin, *Profilo storico-spirituale*, 1976, p. 41 dalle origini fino al 1766 i capitoli provinciali furono celebrate ogni anno, come i capitoli conventuali tenuti nel convento del Santo per la designazione del padre guardiano. Inoltre cfr. Fontana, *Frati, libri e insegnamento*, 2012, pp. 52-56.

345 Bertazzo, *Il capitolo generale*, 2011, p. 22, segnala che per il 1310 non vi sono riscontri, ma riporta la cifra “esorbitante” di 990 frati riferita dalla tarda *Chronica XXIV generalium* al capitolo di Tolosa del 1307, che aveva preceduto quello padovano; ricorda inoltre che “le province dell'Ordine erano rappresentate almeno con quattro frati per ognuna, oltre i membri della curia generale” (il *Memoriale* attribuito a Paolino da Venezia, redatto nella prima metà del Trecento, enumera 34 province e 5 vicariati, per un totale di 1462 insediamenti di frati Minori). Si veda anche Fontana, *Frati, libri e insegnamento*, 2012, pp. 55-56 sul significato della scelta di svolgere alcuni capitoli generali in conventi della *Provincia S. Antonii*.

346 Cfr. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, pp. 95-96, attestato per i benedettini, in particolare cluniacensi, cistercensi e rifomati di Hirsau..

347 Attestato per i domenicani: i novizi «depositis secularibus vestibus et religiosis indutis, in nostram societatem in capitulo recipiantur», citato in Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, p. 96.

348 Cfr. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, p. 97; attestato anche per i mendicanti.

349 Cfr. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, p. 100.

350 Cfr. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, pp. 100-101 e nota 484.

351 Cfr. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, p. 97.

352 Cfr. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, p. 101.

353 Cfr. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, p. 498 sulla regolamentazione in merito dei domenicani.

colpe»³⁵⁴. La disposizione dei frati visualizzata a Firenze distingue una parte di frati seduti dentro la sala capitolare, rispetto a quelli che stanno al di fuori, sotto il porticato del chiostro, seduti su panche appositamente approntate; per Boskovits all'interno della sala prendevano posto i “membri dell'assemblea a pieno titolo” e restavano all'esterno i novizi e conversi che “potevano seguire attraverso le ampie aperture (una porta affiancata da due finestre) a lato del chiostro l'andamento dei lavori”³⁵⁵; secondo Stein-Kecks viene qui visualizzata non un capitolo conventuale, ma un capitolo provinciale.³⁵⁶

Da quanto si può dedurre dalle informazioni generali viste finora, ma anche dalle fonti più specifiche, assai sporadiche, è possibile conoscere solo parzialmente come veniva effettivamente utilizzata la sala capitolare del Santo nel Trecento. Una sia pur tarda ma suggestiva rievocazione dell'*officium capituli* e della sala in cui si svolgeva ce la offre padre Bernardo Gonzati, benemerito storico della basilica e membro autorevole della comunità padovana dei Minori nel XIX secolo: «cosiffatte stanze, chiamate *capitoli* dall'uso di leggervi, a giorni determinati, l'uno o l'altro capitolo della Regola, erano destinate alle adunanze dei frati, che vi si raccoglievano eziandio cotidianamente, per indi passare all'uffiziatura pubblica della chiesa ove recavansi in processione; secondochè si costuma ancora in qualche convento, e fra gli altri in quello d'Assisi dell'Ordine nostro. Egli è per ciò che i *capitoli* s'ornavano con pitture e squisiti lavori d'arte.»³⁵⁷ Se la pratica della processione dei frati corrisponde davvero alla realtà del XIV secolo, si può ipotizzare quale ne fosse il percorso dal capitolo alla chiesa, che testimonierebbe un uso anche “liturgico” degli spazi conventuali: usciti dalla sala, attraverso la solenne porta occidentale, nel chiostro, ne avrebbero percorso per breve tratto il braccio orientale fino alla porta che dà nello stretto andito di accesso alla chiesa, e da qui sarebbero entrati in corrispondenza dell'inizio del deambulatorio meridionale, in asse con una delle aperture del recinto presbiteriale, oltrepassata la quale avrebbero potuto disporsi nei seggi del coro per effettuare l'ufficio divino.

Al suono della campana che annunciava l'inizio dell'*officium capituli* i frati dovevano affrettarsi al luogo di riunione, secondo quanto stabilivano le *Ordinationes divini officii* di san Bonaventura: «(...) Item quandocumque fratres debent ad capitulum congregari pulsetur campanella capituli ex una parte tantum prolixè, ad quam pulsationem omnes fratres sine mora ad capitulum conveniant».³⁵⁸ Secondo Bernardino Bordin nel convento antoniano la campana del capitolo era ospitata in una edicola, tuttora

354 Per un commento mirato alla ricostruzione delle sale capitolari cfr. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, p. 110.

355 Boskovits, *Insegnare per immagini*, 1990, p. 124.

356 Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, pp. 77-79.

357 B. Gonzati, *La Basilica di S. Antonio di Padova descritta ed illustrata*, Padova 1852/53, vol. I, p. 265. L'etimologia qui proposta dal Gonzati non è l'unica, cfr. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, pp. 29-30.

358 Cfr. Sartori OFMConv., *Archivio Sartori*, 1983, p. 1155 n. 120, che riporta le *Ordinationes divini officii* di san Bonaventura, nel cod. ms. 634 Biblioteca Antoniana c. 122, su cui cfr. G. Abate, G. Luisetto, *Codici e manoscritti della Biblioteca Antoniana*, Vicenza 1975, vol II, pp. 620-621.

esistente, sopra il timpano quattrocentesco posto tra il transetto sud e le cappelle del tornacoro, proprio sopra il braccio est del chiostro (che per Sartori era invece la campana dell'orologio).³⁵⁹

Alcuni atti deliberati dal capitolo dei frati del Santo ci informano su procedure formali, sul numero e le provenienze dei religiosi presenti, sui temi trattati. Un esempio fra tutti, con alcuni dettagli preziosi che vale la pena citare, è la concessione a Gerardo Negri della cappella della Madonna Mora, che conosciamo da due documenti: il più recente è redatto il 23 aprile 1371, e in esso il ministro generale dei Minori fra' Tommaso da Frignano – nella stanza che allora occupava al Santo – conferma il diritto concesso dal capitolo del convento antoniano in un atto precedente, del 24 ottobre 1364, che viene descritto e riportato integralmente; veniamo così a sapere che il primo atto di concessione della cappella aveva i sigilli del custode e del guardiano (*sigillis roboratam, scilicet duobus sigillis cereis cere rubee et albe pendentibus uno ad cordulam fili nigri pertinente ad custodiam custodie Paduane et altero ad cordulam serici viridis coloris pertinente ad guardianum conventus Sancti Antonii*), che il capitolo conventuale si era riunito secondo una procedura usuale (*in pleno et generali capitulo conventus fratrum minorum Sancti Antonii de Padua ad sonum campanelle loco et ore solito congregato*), su iniziativa del frate custode (*de beneplacito venerabilis fratris Bartholomei de Sancto Georgio custodis fratrum minorum*), che erano presenti più di due terzi dei frati del convento, di cui, insieme a molti altri, 37 *religiosi et honesti viri* esplicitamente nominati, sia locali che provenienti da diversi luoghi italiani e d'oltralpe (oltre al guardiano *frater Franciscus de Rodigio*, alcuni frati di Padova – indicati genericamente *de Padua* o da specifiche contrade, come *de Sancta Cruce* o *de Sancta Katherina* – altri del territorio locale – *de Terrarsa*, *de Plebe*, *de Montessilice* – da città del centro-nord – *de Rodigio*, *de Veneciis*, *de Roma*, *de Amelia*, *de Perusio*, *de Florentia*, *de Arcio*, *de Bononia*, *de Mediolano*, *de Ianua*, *de Tergesto*, *de Vincentia*, *de Baxiano* – altri da oltralpe – *de Austria*, *de Collonia*, *de Ungaria*, *de Burgundia*, *de Sclavonia*); nell'occasione, la richiesta del nobile Gerardo Negri era stata discussa e approvata dal guardiano e da tutti i frati, per la devozione, le donazioni e le attenzioni in favore del convento da lui dimostrate in passato (*idem dominus guardianus et capitulum predictum et fratres omnes, considerantes facere devotionis affectum, quem vir nobilis prudens et discretus dominus Gerardus de Nigris [...] continue gessit et ad presens gerit ordini minorum prefato conventu [...]*), volendo in tal modo compiacere e aumentare la sua devozione e provvedere alla salvezza delle anime dei suoi defunti (*cupientes eiusde domini Gerardi iustis petitionibus complacere ad hoc ut ipse pie devotionis eius erga prefatum conventum melius augeatur et ut salubrius et comodi anime suorum defunctorum saluti valeat providere*); nella procedura conclusiva della redazione del documento (*actum, datum et sigillatum*) il custode aveva voluto aggiungere il suo sigillo – oltre a quello del convento padovano, rappresentato dal guardiano –

359 Cfr. Bordin, *Profilo storico-spirituale*, 1976, p. 44; A. Sartori OFMConv., *Archivio Sartori. Documenti di Storia e arte francescana*, vol. IV, *Guida alla basilica del Santo*, a cura di G. Luisetto OFMConv., Padova 1989, p. 32.

per dar maggior forza alla deliberazione (*Frater Batholomeus de Sancto Georgio custos custodie Paduane ad maiorem roborationem suprascripte concessionis voluit hanc cartulam sigillo sui officii appensione muniri*).³⁶⁰ Tra le righe del linguaggio notarile estremamente formalizzato di questo e di altri documenti simili, che fissano le decisioni finali prese nelle riunioni capitolari, possiamo tentare di intuire le opinioni espresse, le contrapposizioni, le volontà, i calcoli dei frati; ma le reali discussioni, da quelle sulle grandi questioni nei non infrequenti frangenti difficili, ai piccoli problemi pratici quotidiani, su cui vigeva l'obbligo del più rigoroso riserbo – il *secretum capituli* – non hanno lasciato tracce scritte.³⁶¹

Nella ricostruzione storica di tutte le attività capitolari cui si è fin qui accennato – sia pur in modo forzatamente frammentario, vista la carenza di documentazione – è necessario tenere conto anche dell'impatto della sala capitolare nella sua concreta spazialità: ampia nelle dimensioni, solenne nelle forme e nell'apparato decorativo e figurativo, a partire dall'ingresso, con le aperture vistosamente scolpite, e poi al suo interno, dominato visivamente da un ciclo di affreschi che coprivano tutte le pareti. In sintonia con tante delle situazioni che qui venivano vissute, i soggetti raffigurati e visibili dai primi del Trecento al XVI secolo – storie, figure e iscrizioni – toccavano alcune delle più intime corde identitarie francescane, con la forza di un linguaggio visivo realistico e di forte carica espressiva.

Almeno in una di queste situazioni ricorrenti è possibile tentare di rintracciare l'impatto delle immagini, l'esposizione dei sermoni da parte dei *lectores* allo scopo di istruire i confratelli, un'azione educativa che aveva nella sala capitolare uno dei luoghi di svolgimento deputati. In particolare, in occasione delle ricorrenze dei santi dell'Ordine, si potevano facilmente individuare riscontri visivi puntuali con le immagini dipinte sulle pareti; lo stesso sant'Antonio, maestro ideale per ogni predicatore francescano, era lì affacciato da una loggia illusionistica, in forme di un tale realismo che doveva toccare con una forza persuasiva oggi non facilmente ricostruibile un osservatore del XIV secolo. Non è dunque troppo azzardato ipotizzare che gli oratori facessero riferimento alle immagini affrescate per dare maggiore efficacia ai loro discorsi, in modi che oggi non possiamo però verificare. Le versioni scritte dei sermoni, che venivano redatti quali schematici modelli di riferimento per quelli da pronunciare effettivamente, sembrano aver tenuto conto di suggestioni visive di questo tipo, sia pur in forma non esplicita, come si tenterà di dimostrare.³⁶² Senza entrare per ora nei contenuti di queste fondamentali testimonianze della cultura dei francescani di Padova, è sufficiente anticipare che

360 M. C. Ganguzza Billanovich, *Per la storia religiosa ed edilizia della basilica antoniana: la cappella della Madonna Mora e dell'Arca in un nuovo documento del XIV secolo*, «Il Santo», 19 (1979), pp. 67-79, in partic. pp. 76-78.

361 Nelle Costituzioni padovane del 1310 (art. XIV) si stabiliscono pene severe *contra revelante secreta ordinis*, tra i quali figura il *secretum capituli*, cfr. Cenci, *Le Costituzioni Padovane*, 1983, p. 544; *Constitutiones generales*, 2010, pp. 3-5.

362 Cfr. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, pp. 108-9.

alcuni temi presenti in sermoni giunti fino a noi hanno significative coincidenze con quelli degli affreschi, tanto da costituire preziosi termini di confronto per l'interpretazione delle immagini dipinte.

4.2.3. La sala capitolare e la confraternita di sant'Antonio

Gli statuti più antichi che ci siano pervenuti della confraternita dedicata a Sant'Antonio, datati 12 giugno 1334, stabiliscono che una volta al mese i confratelli maschi si riuniscono nella sala del capitolo nel convento antoniano, dopo aver assistito alla messa comunitaria presso la tomba del Santo: «(...) statuimus et ordinamus quod quilibet prima die dominica cuiuslibet mensis debeat solempniter missam celebrare ad archam Beati Antonii confessoris (...). Post cuius celebrationem debeant fratres in capitulo fratrum minorum quiete convenire, quibus visitator vel alius aliquam colationem et breviter ad consolationem animarum, ut utilius videbitur, facere teneatur».³⁶³

Se, come sembra probabile, con l'espressione *in capitulo fratrum minorum* si intendeva effettivamente la sala capitolare dipinta, e non il capitolo-parlatorio *de foris* su cui si è discusso in precedenza – lo suggerisce il fatto che questo incontro fosse riservato ai soli confratelli maschi – è possibile tentare di avanzare qualche deduzione.

Da questa e da altre disposizioni presenti negli statuti emerge con evidenza il ruolo di guida spirituale della confraternita svolto dal frate Minore che fungeva da visitatore. Gli statuti erano stati redatti su iniziativa del guardiano del convento, frate Antonio da Montegrotto, coadiuvato da alcuni non precisati 'devoti', e nel suo insieme il testo normativo “qualifica l'associazione come istituto saldamente ancorato ad essi [i frati francescani]”.³⁶⁴ La finalità stessa della confraternita era “primariamente indirizzata alla gestione del culto del santo patrono”, oltre che “all'assicurazione della salvezza eterna, mediante le azioni di suffragio” e “al soccorso vicendevole nella malattia e nella povertà” tra confratelli e sorelle.³⁶⁵

Entro tale quadro, la riunione nella sala capitolare potrebbe essere interpretata come una speciale concessione da parte dei frati Minori di usufruire di un luogo privilegiato all'interno del convento, il luogo dove gli stessi frati si riunivano: è lì che il padre visitatore *facere teneatur aliquam colationem et breviter ad consolationem animarum, ut utilius videbitur*, dunque una esortazione spirituale

363 Cfr. De Sandre Gasparini, *Statuti*, 1974, pp. 97-98: «2. Item statuimus et ordinamus quod quilibet prima die dominica cuiuslibet mensis debeat solempniter missam celebrare ad archam Beati Antonii confessoris vel alibi, ubi videbitur gastaldionibus et fratribus dicte fratalee melius esse, ad honorem et reverenciam domini nostri Iesu Christi et sancte Marie eius matris et sancti Antonii confessoris et ad utilitatem animarum fratrum et sororum dicte fratalee Sancti Antonii confessoris. (...) 5. Item ordinamus quod omnes fratres et sorores dicte fratalee debeant esse ad dictam missam dicta die, exceptis habentibus iustam causam, offerentes ad dictam missam denarium unum vel candelam quando missa dicte nostre congregationis solempniter celebrabitur. Post cuius celebrationem debeant fratres in capitulo fratrum minorum quiete convenire, quibus visitator vel alius aliquam colationem et breviter ad consolationem animarum, ut utilius videbitur, facere teneatur»; cfr. inoltre De Sandre Gasparini, *Lineamenti*, 1981, pp. 217-235; e in precedenza, A. Sartori, *L'arciconfraternita del Santo*, Padova 1955.

364 De Sandre Gasparini, *Lineamenti*, 1981, p. 219; cfr. inoltre Bourdua, *The Franciscans and Art Patronage*, 2004, p. 98.

365 De Sandre Gasparini, *Lineamenti*, 1981, p. 220.

specificamente rivolta a questo gruppo di laici devoti³⁶⁶, in cui presumibilmente ai temi morali normalmente proposti in queste circostanze si univano quelli finalizzati ad accrescere il senso di appartenenza a una confraternita di ispirazione francescana. Va tenuto presente che, come si vedrà meglio nel paragrafo successivo, la sala capitolare non è più attestata come luogo di redazione di documenti notarili di laici dopo il 1303, quando viene definita “nuova”.³⁶⁷

Colpisce nelle disposizioni degli statuti l'esortazione a effettuare *quiete* (potremmo tradurre: “in tranquillo e ordinato silenzio”) il percorso tra il luogo di svolgimento della messa confraternale – presso la tomba del Santo o un altro altare nella basilica – e la sala capitolare, forse in contrapposizione con pratiche più disinvolute di comportamento nella parte del convento che era spesso aperto a ospiti esterni; è una modalità che, volendo sottolineare il rispetto del luogo e la concentrazione richiesti ai partecipanti, sembra voler trasmettere anche ai laici della confraternita una idea “sacralizzata” degli spazi conventuali, e in particolare la sala capitolare, dove si concludeva la giornata mensile dedicata alle pratiche devote.

È verosimile che l'impressionante apparato di immagini che ricopriva le pareti della sala nel Trecento svolgesse un suo ruolo nel veicolare i contenuti di volta in volta rivolti ai confratelli qui riuniti. Suona a conferma di questa ipotesi la prescrizione, nel primo articolo degli statuti, di una specifica pratica quotidiana di pietà personale: «semper quolibet die quinquies orationem Salvatoris in quinque plagarum Christi reverenciam devote dicere cum salutatione angelica *Ave Maria*». ³⁶⁸ La coincidenza tra la devozione alle cinque piaghe di Cristo e il tema centrale del ciclo pittorico nella sala capitolare, che esprime uno degli aspetti fondamentali della spiritualità francescana – la *Crocifissione*, cui fanno eco le adiacenti *Stimate di san Francesco* e il *Martirio di Marrkesh*, oltre alle iscrizioni nei cartigli di dodici singole figure sacre – difficilmente può essere casuale.

Una chiara autocoscienza francescana viene affermata inequivocabilmente da un'immagine-chiave della confraternita citata negli statuti, quella che campeggiava nel suo gonfalone (*palium*), ovvero una *figura beatorum Francisci et Antonii confessoris*: era l'insegna che i *fratres mares* avevano l'obbligo di esibire nella processione alla cattedrale da effettuare *quiete et honeste* la prima domenica dopo la festa di sant'Antonio. Quell'immagine rendeva pubblica testimonianza di fronte all'intera città della loro devozione e della loro identità, allo stesso tempo “antoniana” (richiamando il patrono cittadino e la sua azione protettiva sull'intera comunità civica) e “francescana” (alludendo all'Ordine

366 De Sandre Gasparini, *Lineamenti*, 1981, p. 219 e nota 17, interpreta la *colatio* come “ristoro materiale e spirituale”, ma lei stessa specifica che nel manoscritto contenente gli statuti “una mano coeva annota al margine, variando: *de predicatione fienda in capitulo*” e si chiede se non sia “uno dei tanti casi di diffidenza di fronte al banchetto e di passaggio, almeno dichiarato, ad altre forme di incontro più *spirituali*”: l'annotazione, proprio perché coeva, potrebbe intendersi più semplicemente come necessaria precisazione, rivolta a lettori laici, del significato di un termine che ricorre nella sua accezione metaforica di breve predica in tanti testi sugli obblighi quotidiani dei consacrati, inclusi i francescani.

367 Cfr. le considerazioni in merito nel paragrafo 'La sala del capitolo e i laici', sulla base di Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, pp. 198-228.

368 De Sandre Gasparini, *Statuti*, 1974, p. 97; la prescrizione viene ripetuta nell'articolo 6, in riferimento alle orazioni da recitare la prima domenica del mese, *ibidem*, p. 99.

dei Minori presente in città). Non a caso gli statuti dedicano una speciale attenzione alla buona conservazione del *palium*, che *haberi et salvari debeat per ipsam frataleam pulcrum et decens*.³⁶⁹ Perduto oggi l'antico *palium*, ne possediamo forse un tardo riflesso nell'altorilievo quattrocentesco ancora oggi conservato dalla Confraternita nel cortile della Scoletta del Santo, che raffigura, appunto, san Francesco e sant'Antonio appaiati a figura intera. (fig. 41)

Che la confraternita avesse una forte sensibilità per le immagini sacre – in linea, del resto, con un atteggiamento assai diffuso negli ambienti devoti dell'epoca – è confermato da un altro impegno richiesto ai confratelli, quello di provvedere a tenere accese *die et nocte* due lampade in basilica, una *ad archam corporis sancti Antonii confessoris ante gradelas*, l'altra *ante anchonam cum figura beati Antonii confessoris*, dunque un dipinto raffigurante il Santo. Tale sensibilità si manterrà salda nel tempo, in un crescendo continuo che avrà esiti spettacolari: a fine Trecento la confraternita si farà carico di una prestigiosa ricostruzione dell'altare e di una nuova statua della Madonna Mora; nel XV secolo diverrà celebre una sorta di sacra rappresentazione – sul tema del ritiro di sant'Antonio a Camposampiero su un noce – messa in scena dalla confraternita la domenica successiva alla festa del Santo sul sagrato della basilica, e che lascerà a sua volta una testimonianza figurativa nel dipinto murale di primo Quattrocento con *Sant'Antonio sul noce*, anch'esso conservato nella sede del pio sodalizio, allora di recente costruzione (fig. 36); e ancora qui, nella sala capitolare, agli inizi del secolo successivo verrà realizzato il più prestigioso ciclo dipinto all'epoca in città, con il coinvolgimento di alcuni dei maggiori artisti allora attivi tra Padova e Venezia, dedicato ai miracoli del Santo.

4.2.4. La sala capitolare e i laici

Come si può constatare dai documenti elencati in precedenza³⁷⁰, la sala del capitolo, insieme al parlatorio *de foris*, è stata per un lungo periodo uno dei luoghi del convento più utilizzati dai laici per la stesura di atti notarili. Il chiostro del capitolo nel suo insieme risulta particolarmente aperto all'accoglienza di laici³⁷¹, ma non in modo esclusivo, dal momento che si registrano localizzazioni frequenti anche dentro la chiesa e in altre parti del convento, ad esempio l'infermeria. Difficile dedurre quale fosse la logica con cui veniva scelto un posto rispetto a un altro, ma scorrendo il *Regesto* di Marangon e Bellinati colpisce che proprio successivamente al documento del 1303 il capitolo non sia più registrato come luogo di stesura di atti notarili di contraenti laici, per i quali rimangono invece attestati il parlatorio o *capitulum parvum* (giusta l'ipotesi che si tratti dello stesso

369 De Sandre Gasparini, *Statuti*, 1974, p. 99.

370 Cfr. il paragrafo 'Il *capitulum* e il *parlatorium*'.

371 Come era usuale nei conventi dei mendicanti, in cui il chiostro con la sala capitolare era il più aperto ai laici, cfr. C. Bozzoni, *Convento. Storia e architettura*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma 1994, vol. V, p. 263; Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, p. 97.

ambiente) e ancor di più la sacrestia o diversi luoghi entro la chiesa.³⁷² Dopo il 1303 il capitolo compare solo in documenti stesi nel corso di riunioni capitolari dei frati, per formalizzare importanti deliberazioni relative a concessioni di cappelle della chiesa³⁷³; a ciò si aggiunge la disposizione nello statuto della Confraternita di sant'Antonio che abbiamo visto nel paragrafo precedente. Che si tratti di una semplice casualità dovuta alla perdita di documentazione (oppure per incompletezza delle fonti edite), o che invece tale cambiamento rifletta un effettivo diverso uso della sala capitolare dopo il rinnovamento – e se ciò abbia una qualche attinenza anche con il suo nuovo aspetto, certo più solenne e prezioso del precedente – non è possibile dire. Va comunque segnalato come ulteriore dato interessante da registrare.

Esistono invece altre forme di testimonianze scritte che segnalano la presenza di laici nella sala capitolare, finora passate inosservate. Sulle pareti stesse della sala, infatti, alcune antiche scritte sono state incise sullo zoccolo del muro sud, in corrispondenza della figura di sant'Antonio dipinta un paio di metri più in alto. Da un'analisi sommaria sembra trattarsi di grafie del XV secolo³⁷⁴, dal testo non facilmente decifrabile se non per la data "1458" che si legge in una delle iscrizioni (fig. 42). Pur rimanendo incerta la lettura dei graffiti – presumibilmente i nomi degli scriventi – il fatto che si riscontrino solo sotto l'immagine di sant'Antonio sembra qualificarli come sottoscrizioni di devoti: siamo di fronte a un esempio di culto dell'immagine del Santo, in un ambiente non scontato, il cui grado di accessibilità ai laici nel XV secolo non è attestato da dati certi. In ogni caso, anche qui l'immagine di sant'Antonio poteva veicolare la devozione, pur trattandosi di una raffigurazione che non comunicava messaggi taumaturgici o protettivi, ma di tutt'altro tipo, concepiti innanzitutto per i frati; messaggi dai contenuti estremamente severi, resi espliciti nel testo del cartiglio esibito dal Santo («homo igitur consumptum atque nudatum queso ubi est»), e presumibilmente comprensibili da parte di chi, come gli autori dei graffiti, fosse in grado di lasciare un testo scritto. I testi sono accompagnati da ulteriori segni che a tutta prima appaiono del tipo dei segni distintivi individuali che i notai apponevano in calce ai loro documenti (fig. 43). Se ciò risponde al vero, risulta interessante che il segno di riconoscimento notarile venga utilizzato in un'attestazione di tipo devozionale, suggerendo che da parte del devoto l'identificazione nella propria professione fosse tale da spingerlo a esibirla con grande evidenza anche in questo contesto. La ricerca su chi fossero questi personaggi si dovrebbe dunque indirizzare nell'ambito dei notai: forse professionisti al seguito di qualche importante visitatore d'oltralpe della basilica? Queste sottoscrizioni sono inoltre rivelatrici di presenze da regioni

372 Cfr. Marangon, Bellinati, *La Basilica del Santo*, 1981, pp. 198-228, e l'elenco completo dei documenti relativi alla sala del capitolo nel paragrafo 'Il capitulum e il parlatorium'.

373 Cfr. i documenti del 29 ottobre 1364, 8 dicembre 1378, 7 settembre 1383, 27 giugno 1398, 20 marzo 1402, nel paragrafo 'Il capitulum e il parlatorium'; inoltre il paragrafo precedente, 'La sala capitolare e la confraternita di sant'Antonio', per ulteriori considerazioni sul documento del 1364.

374 Il tipo di scrittura sembra rimandare a una mano non italiana, probabilmente di ambito germanico (comunicazione orale di Donato Gallo, che ringrazio per l'indicazione).- >>> nel testo

germaniche, a conferma dell'ampiezza del culto di sant'Antonio nel XV secolo attestato da documentazioni di altro tipo.³⁷⁵

La constatazione dell'esistenza di tali forme di devozione da parte di laici ammessi alla sala capitolare richiama alla mente un'altra documentata presenza devota in questo spazio conventuale, nel secolo precedente, quella della confraternita di S. Antonio: si è già discusso il possibile impatto delle immagini dipinte sui membri della pia associazione qui riuniti mensilmente.³⁷⁶ Tra l'altro, per singolare coincidenza, va segnalata la forte presenza proprio di notai e giureconsulti entro la confraternita antoniana.³⁷⁷

La cronologia precisa di uno dei graffiti (1458) sollecita un ulteriore parallelismo, con una forma di devozione per questo luogo quasi coeva, ma di tutt'altra natura: «Zotum Florentinum (...) nobilium de Scrovineis Cappellam (...) pinxit (...). Capitulumque Antonii nostri etiam sic ornavit, ut ad hec loca et visendas figuras pictorum advenarum non parvus sit confluxus» scrive Michele Savonarola intorno al 1445 nel suo *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue*.³⁷⁸ La constatazione di un “non piccolo afflusso di pittori forestieri” nella sala capitolare del Santo – sia pur nell'enfasi richiesta dal carattere encomiastico del libello savonaroliano – è anch'essa una testimonianza di presenze di laici in questo luogo, e sembra evocare un vero e proprio “pellegrinaggio artistico”. La lunga e calda esaltazione del “primo degli pittori” si avvicina ai toni agiografici, esprime esemplarmente quella sorta di culto giottesco diffuso tra gli artisti fin dal secolo precedente e che nella sala capitolare aveva uno dei suoi luoghi di riferimento, una delle fonti della pittura “moderna” cui attingere.³⁷⁹

La presenza nella sala capitolare di laici – e di religiosi non affiliati al convento antoniano – assumerà con il tempo forme più invadenti con cui esprimersi, che finiranno per snaturare funzioni e uso originari del locale: l'inserimento di tombe e di altari ad esse collegati.

Sull'esistenza di sepolture entro sale capitolari, in particolare francescane, vanno ricordate le attestazioni già nella prima metà del Trecento a S.Fermo di Verona³⁸⁰ e ai Frari di Venezia³⁸¹: non doveva dunque essere considerato di per sé un impedimento alle funzioni specifiche della sala, anche se sembra implicare lo svolgimento di qualche forma di cerimonie in suffragio dei defunti tumulati e l'accessibilità per lo meno ai familiari. Al Santo, come in molte altre fondazioni mendicanti, un

375 Ad esempio quella riportata da E. Demo, *L'Arca del Santo nei suoi aspetti economici e contabili. L'inedito 'libro de la intrada e spesa de la fabrica de messer santo Antonio' per l'anno 1439-1440*, «Il Santo» 50, 2010, pp. 415-446.

376 Cfr. il paragrafo precedente, *La sala capitolare e la confraternita di sant'Antonio*.

377 Cfr. De Sandre Gasparini, *Lineamenti*, 1981. La scrittura non italiana porta ad escludere che possa trattarsi di attestazioni di affiliati alla confraternita antoniana.

378 M. Savonarola, *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue*, a cura di A. Segarizzi, R.I.S., XXIV, Città di Castello 1902, p. 44.

379 Cfr. paragrafo *Le testimonianze nelle fonti storiche dei cicli affrescati nel capitolo e nell'andito*.

380 Cfr. T. Franco, *Tombe di uomini eccellenti (dalla fine del XIII alla prima metà del XV secolo)*, in *I Santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona*, a cura di P. Golinelli e C. Gemma Brenzoni, Milano 2004, p. 252.

381 Su tali aspetti si sono incentrati gli interventi di Cristina Guarnieri e di Silvia D'Ambrosio nel corso del convegno *La chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari di Venezia. Immagini di devozione e spazi della fede*, Venezia, 11 maggio 2013, di cui si attende la pubblicazione degli *Atti*.

aspetto evidente e impressionante è la presenza di tombe e iscrizioni funebri in gran numero nel chiostro del capitolo.³⁸² Tale presenza coinvolgerà anche i due ambienti di cui ci stiamo occupando, l'‘andito’ sicuramente fin dal tardo Trecento, la sala capitolare almeno dal XVI secolo: già nel 1508 viene avanzata una richiesta per realizzare una tomba nel capitolo, che non dovrebbe, dunque, di per sé essere segno di un radicale cambiamento d'uso della sala, progettato o in corso.³⁸³

Alla problematica delle sepolture nella sala capitolare se ne intreccia un'altra, relativa alla eventuale presenza di altari. L'*officium capituli* non prevedeva la celebrazione della messa, tuttavia non è infrequente trovare documentato un altare anche nelle sale capitolari. Per quanto riguarda il Santo, non restano testimonianze dell'esistenza di un altare nel Trecento, ne è però convinta Louise Bourdua, pur riconoscendo che non ci sono tracce della sua dedicazione.³⁸⁴ Secondo Antonio Sartori un documento sembrerebbe fare riferimento a un altare nel 1418: «In monasterio sancti antonij ... in capella vocata a Capitulo».³⁸⁵ È invece sicuro l'inserimento di una tomba e di un altare tra 1540 e 1549³⁸⁶: si tratta dell'erezione al centro della sala del grande monumento funebre dedicato al cardinale Cesare Riario e la contemporanea costruzione di un altare sulla parete sud, che ha di certo modificato radicalmente la fruizione dello spazio interno, tanto da chiedersi se potesse ancora essere questa la sede delle riunioni capitolari.

Un cambiamento d'uso verrà esplicitamente deciso nel secolo successivo, quando saranno addossati alle pareti grandi armadi per conservare i reliquiari del convento e una nuova decorazione pittorica sostituirà definitivamente quella trecentesca: è il punto di arrivo di un processo di trasformazione delle funzioni della sala in cui anche l'apparato di immagini deve essere adeguato a nuove esigenze pratiche e nuovi gusti estetici, e forse anche a modi diversi di vivere gli ideali francescani da parte dei frati.³⁸⁷

4.2.5. L'‘andito’ tra i chiostri del Capitolo e del Noviziato: quali funzioni?

C'è un aspetto importante da tenere presente sulle funzioni e gli usi pratici del capitolo del Santo, la presenza di una sala contigua – l'attuale ‘andito’ – con destinazione originaria non più nota ma che sembrerebbe in qualche modo ad essa collegata (fig. 46). La questione va posta per diverse ragioni: l'esistenza di un sistema di collegamento stretto tra i due locali, che risulta chiaramente non solo per

382 Cfr. Franco, *Elegit sepulturam*, 2002, pp. 261-275; Wolff, *Le tombe dei dottori*, 2002, pp. 277-297; Giové Marchioli, *Le epigrafi funerarie*, 2003, pp. 299-316.

383 Su queste problematiche si veda nel paragrafo successivo.

384 Bourdua, *"Master" Plans*, 2011, p. 504. Boskovits, *Insegnare per immagini*, 1990, p. 124, dà per scontato l'esistenza nelle sale capitolari di un altare sotto l'immagine della Crocifissione, che fungeva da pala; per Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, p. 91, invece, questa eventualità non è così sicura.

385 Sartori OFMConv., *Archivio Sartori*, 1983, p. 945.

386 Sartori OFMConv., *Archivio Sartori*, 1983, p. 618; più dettagliate notizie nel paragrafo successivo.

387 Sartori OFMConv., *Archivio Sartori*, 1983, pp. 619-620; per i lavori di ristrutturazione della sala e per ulteriori considerazioni sui cambiamenti culturali che vengono resi evidenti dalla sostituzione dell'apparato figurativo si veda il paragrafo 'Le testimonianze nelle fonti storiche dei cicli affrescati nel capitolo e nell'andito'.

l'originaria presenza di almeno una porta intercomunicante, poi murata, ma anche per una piccola apertura nella parete comune, che doveva servire per usi oggi non chiaramente identificabili – quali, ad esempio, il passaggio di piccoli oggetti da un vano all'altro o la possibilità di ascoltare dall'“andito” quanto veniva detto nella sala capitolare³⁸⁸; e soprattutto per l'evidenza e l'impegno della decorazione pittorica trecentesca nell'“andito” (figg. 161-176), tale da giustificarsi solo in uno spazio considerato importante, che la contiguità fisica e la continuità tematica dell'iconografia indicano in evidente rapporto con il capitolo.

Si è già accennato all'ipotesi di Simbeni su una originaria destinazione di questa sala a parlatorio, in continuità con l'antica tradizione monastica del *locutorium*.³⁸⁹ Ma i documenti redatti in un “parlatorio” nel chiostro del capitolo, da riferirsi piuttosto all'ambiente posto vicino alla porta sul sagrato, sembrano negare questa possibilità.

Un'altra suggestione da una tradizione precedente è quella di una cappella comunicante con la sala capitolare utilizzata per l'ufficio dei morti, attestata presso i cluniacensi.³⁹⁰ Louise Bourdua, come si è visto, pensa che l'“andito” potrebbe avere avuto proprio la funzione di cappella.³⁹¹ A sostegno di questa ipotesi, alcuni documenti quattrocenteschi citano una “cappella Volparo”, che Sartori identifica con l'“andito” per la presenza in esso del monumento funebre di questa famiglia, databile secondo Wolters tra 1382 e 1390.³⁹²

Nonostante questi indizi esterni, permangono però forti motivi di dubbio su un'originaria destinazione a cappella di famiglia: il grande ciclo di affreschi che nel primo Trecento copriva tutte le pareti interne esibiva un serie unitaria di soggetti che non si adattano affatto a una funzione di questo tipo, e sembrano invece pertinenti a uno spazio utilizzato dai frati Minori, con soggetti che illustrano temi assai complessi e specifici dell'identità francescana.³⁹³

Che poi la tomba Volpe (o Bolparo) non sia congruente con gli affreschi risulta chiaro dalla preziosa documentazione pubblicata nel 1951, dedicata ai lavori eseguiti nell'“andito” su iniziativa di Nicolò de Claricini: il grafico della parete sud del vano e una foto di un particolare della tomba – eseguiti nella prima metà del Novecento – mostrano come essa si sovrapponga alla decorazione pittorica nascondendola parzialmente, sia pur salvaguardando la scena centrale.³⁹⁴ Se ne può dedurre con

388 Cfr. D. Negri, L. Sesler, *L'andito tra chiostro del Capitolo e il chiostro del Noviziato*, «Il Santo», (1985), p. 459-467, in partic. 464 nota 11, in cui avanzano una ipotetica spiegazione funzionale relativa alle elezioni capitolari; per gli aspetti architettonici si veda il paragrafo successivo.

389 Si veda il paragrafo precedente.

390 Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, p. 91.

391 Bourdua, *"Master" Plans*, 2011 pp. 501-502.

392 W. Wolters, *Il Trecento*, in *Le sculture del Santo di Padova*, a cura di G. Lorenzoni, Vicenza 1984, pp. 5-30, in partic. p. 22; per i documenti quattrocenteschi cfr. Sartori OFMConv., *Archivio Sartori*, 1983, 1983, p. 621 nn. 50-52: alcuni lavori sono eseguiti nel 1435 nella “cappella Volparo”.

393 Cfr. Simbeni, *Le pitture del «parlatorio»*, 2011 e inoltre il paragrafo 'Il ciclo pittorico nell'“andito” e la sua connessione con il ciclo della sala del capitolo'.

394 *Ricerche sugli affreschi di Giotto nel Capitolo del Santo del Conte Nicolò De Claricini Dornpacher*, a cura di I. e B. De Claricini Dornpacher, Milano 1951.

certezza che il ciclo pittorico sia stato realizzato prima e indipendentemente dal monumento funebre, come d'altra parte confermano i sia pur frammentari dati stilistici. L'evidente attenzione a non pregiudicare la visibilità della scena centrale – un *Lignum Vitae Christi* – quando viene eretto il monumento funebre, probabilmente negli anni ottanta del XIV secolo, sembra a sua volta indicare la volontà di far convivere il nuovo inserimento (e le pratiche funebri che esso implicava) con la destinazione originaria della sala, qualunque essa fosse.³⁹⁵

Questo ambiente diventerà nel tempo un vero e proprio “deposito” di tombe e lapidi, ma solo dopo la sua nuova destinazione a spazio di passaggio verso il nuovo chiostro del Noviziato, nel tardo XV secolo.³⁹⁶ È un processo di degrado che inizia dunque già nel Quattrocento, cronologicamente coincidente con il destino della contigua sala capitolare: anche per l'“andito” sembrano essersi cumulate nuove esigenze pratiche e una perdita di adeguatezza – o di comprensibilità – degli affreschi, in un parallelo forse non casuale e certamente significativo.

Se il riconoscimento della funzione originaria di questa sala rimane dunque un problema aperto, i resti del suo singolare ciclo pittorico incentrato su temi francescani – che forse comprendevano anche immagini antoniane – richiedono nuove indagini.

4.3. La sala del capitolo e l'“andito”: aspetti architettonici

La discussione sui cicli pittorici nella sala capitolare e nell'“andito” richiede una preliminare focalizzazione del contesto architettonico degli affreschi, che – come per ogni opera di pittura murale – interagisce con la loro realizzazione, anche sul piano delle scelte iconografiche. Questo aspetto è tanto più vero nel nostro caso se si considera che in tutti i cicli affrescati dalla bottega giottesca – cui vanno connessi, almeno indirettamente, anche quelli del Santo – la concreta situazione dell'architettura reale (strutturale e “materica”, ma anche “simbolica”) ha sempre costituito un forte stimolo per le scelte pittoriche, giocate su sperimentazioni di illusionismo architettonico negli apparati di “incorniciatura” dei cicli figurativi.

Per le due sale del convento antoniano esiste però un grave ostacolo ad un'analisi di questo tipo, il susseguirsi nel tempo di numerosi interventi architettonici e decorativi, che hanno modificato radicalmente l'originario aspetto trecentesco, alterando notevolmente la percezione di quanto resta del ciclo pittorico. In passato non sono mancate le annotazioni sulle vicende conservative del contesto architettonico dei due cicli affrescati, ma non è stato finora sufficientemente considerato nei suoi

395 Cfr. Simbeni, *Le pitture del «parlatorio»*, 2011. Si è d'altra parte già visto nel paragrafo precedente che anche la funzione di sala del capitolo poteva convivere con la presenza di tombe.

396 Cfr. Negri, Sesler, *L'andito*, 1985, p. 459-467, e la discussione specifica nel paragrafo successivo.

rapporti con le scelte iconografiche. Si procederà, dunque, con un primo sguardo d'insieme sull'area conventuale in cui sono inserite le due sale, cui seguirà l'esame specifico del capitolo e dell'“andito”. Il chiostro del capitolo si presenta oggi in un aspetto frutto di una ricostruzione quattrocentesca e di un restauro di primo Novecento³⁹⁷ (fig. 45): un porticato con una copertura a volte, sostenuta sui lati centrali da colonne e pilastri angolari, e sui muri perimetrali da peducci scolpiti a motivi fogliacei; è a pianta rettangolare (fig. 37) – i lati brevi a ovest ed est con otto sostegni, i lati lunghi a nord e sud con dieci sostegni – e si sviluppa sui quattro lati con profondità diversificate, maggiore nel braccio orientale, dove si affacciano la sala capitolare e l'“andito”). Il chiostro lungo il lato nord si affianca alla navata laterale destra e al transetto della basilica antoniana; su questo braccio, nell'angolo con il lato est, è situata una porta che immette nella chiesa, cui si accede salendo alcuni scalini per superare la differenza di quota rispetto al pavimento del chiostro (fig. 46); in corrispondenza con l'angolo nord-ovest un ampio portale, più volte ricostruito, si apre sul sagrato antistante la facciata della chiesa.

I cicli di affreschi che qui interessano si conservano in due sale contigue, nel braccio orientale del chiostro: al centro la sala capitolare, a sud il cosiddetto “andito”, che si estende fino all'angolo sud-orientale, e nell'angolo nord-est la sacrestia, separata dal capitolo da uno stretto ambiente intermedio. Si tratta, a prima vista, di una collocazione diffusa nel panorama dei conventi mendicanti, che si ricollega, pur variandola, con la tradizione benedettina-cistercense.³⁹⁸

La struttura architettonica della sala capitolare così come si presenta oggi sembra compatibile con la cronologia suggerita dal documento del 1303 (in cui si parla di un *capitulum novum*), ma con segni evidenti di interventi successivi.³⁹⁹ (fig. 48) Va infatti rilevato che le strutture architettoniche si presentano in un aspetto composito, frutto di cambiamenti nelle strutture e nelle funzioni non sempre facilmente ricostruibili. Un primo segno di questa complessità sono le diverse quote dei pavimenti, quella già notata tra il livello della chiesa – cui si uniforma la sacrestia – e quello, sensibilmente più basso (di cm. 75 ca.), del capitolo e dell'“andito”, coerente con il chiostro su cui si affacciano; ma va anche notata una pendenza non irrilevante del pavimento all'interno dell'“andito”, necessaria per colmare un altro e diverso dislivello di quota, esistente tra i chiostri del Capitolo e del Noviziato (di cm 30 ca.).⁴⁰⁰ (fig. 47)

397 Cfr. Re, *I chiostri*, 1929, pp. 194-201; Sartori OFMConv., *Archivio Sartori*, 1983, p. 945; G.. Danieli, *Il muraro Cristoforo da Bolzano a Padova e a Montagnana: alcune puntualizzazioni e un'ipotesi*, «Il Santo», 35 (1995), pp. 229-245, in partic. p. 230-234.

398 Cfr. Bozzoni, *Convento*, 1994, pp. 263-264; P. F. Pistilli, *Chiostro*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma 1993, vol. IV, pp. 701-718; Schenkluhn, *Architettura degli Ordini Mendicanti*, 2003, pp. 232-237.

399 Dell'avviso che il documento del 1303 si riferisca all'attuale sala capitolare sono gli studiosi che si sono occupati della questione in tempi recenti: Cozzi, *Giotto e bottega* 2003, Romano, *La salle capitulaire*, 2008, pp. 85-108; Simbeni, *Le pitture del «parlatorio»*, 2011, pp. 130-132. Differenti le valutazioni di Zanocco, *Il convento del Santo*, 1929, pp. 177-189, e Re, *I chiostri*, 1929, che pensavano ad una cronologia più alta, nella seconda metà del XIII secolo, facendo riferimento ai precedenti documenti duecenteschi che citano una sala capitolare.

400 Cfr. Negri, Sesler, *L'andito*, 1985; Baldissin Molli, *La sacrestia*, 2002.

La complessità si fa ancora più evidente se si osserva la pianta di questo braccio dei due chiostri (fig. 46). Mentre a occidente, verso il chiostro del Capitolo, i muri dei tre ambienti sono perfettamente allineati, sul lato opposto ciò avviene solo in corrispondenza del capitolo e dell'andito, mentre il muro della sacrestia risulta più arretrato verso est di circa 2 metri. Solo quando è stato costruito il chiostro del Noviziato, nel XV secolo, si è provveduto a regolarizzare la situazione costruendo un muro continuo anche verso est, creando di conseguenza uno stretto corridoio addossato alla parete orientale della sala capitolare⁴⁰¹. Ed è stato molto probabilmente questo il motivo per cui le due bifore del capitolo originariamente aperte su tale parete sono state accecate, non potendo più fornire luce all'interno⁴⁰², e successivamente rintracciate e ricostruite solo nel 1914. (figg. 58-59)

I rilievi evidenziano che il muro intermedio tra sala capitolare e 'andito' è più sottile rispetto agli altri (fig. 46): sembrerebbe il segno di una costruzione contestuale, forse frutto di un progetto che fin dall'inizio prevedeva un collegamento funzionale tra i due ambienti. Spessori ancora diversi presentano le pareti della sacrestia, che anche da questo punto di vista sembra suggerire vicende costruttive differenti.

Un altro aspetto importante emerge dalla pianta: capitolo e sacrestia non sono contigui, ma distanziati di m. 2,96. Lo stretto vano tra essi interposto svolgeva la funzione di passaggio tra i due chiostri agli inizi del XIX secolo⁴⁰³, ma è probabile che ciò avvenisse anche in precedenza, e a maggior ragione nel Trecento, quando ancora non esisteva il chiostro del Noviziato⁴⁰⁴, per cui questo stretto collegamento poteva essere sufficiente per accedere dal chiostro ad un'area non ancora costruita. Solo con l'ampliamento degli edifici conventuali nel XV secolo si sentirà l'esigenza di un collegamento più adeguato all'importanza del nuovo chiostro, sacrificando a tal fine il locale contiguo alla sala del capitolo, che da allora in poi diventerà un 'andito', premessa al suo progressivo degrado.⁴⁰⁵

La complessità delle problematiche fin qui accennate richiederebbe uno specifico studio di tipo architettonico dell'area conventuale in cui sono situate le due sale che ci interessano assai impegnativo.⁴⁰⁶ In questa sede è sufficiente aver segnalato le anomalie del chiostro, da tenere in conto

401 Questo nuovo corridoio si collega oggi con quello più antico tra sacrestia e capitolo, venendo a formare una pianta a L.

402 Cfr. come già notava Gonzati, *La Basilica*, Padova 1852/53, vol. I, p. 265.

403 Probabilmente "di servizio", rispetto a quello maggiore costituito dall'andito, si vedano i rilievi di Noale del 1802 e di anonimo del 1812 (discussi nel successivo paragrafo 'Le vicende conservative dai documenti e dalla bibliografia'), mentre due rilievi precedenti – seicenteschi, ma la cui accuratezza e attendibilità è più dubbia – segnano invece un muro senza aperture verso il chiostro del Noviziato, cfr. S. Antonio 1231-1981. *Il suo tempo, il suo culto e la sua città*, catalogo della mostra, Padova, Sala della Ragione, Sale dei chiostri del Santo, giugno – novembre 1981, Padova 1981, schede di G. Mazzi nn. 270 e 271, pp. 393-395. Sul muro ovest, verso il chiostro del Capitolo, risulta evidente una porta murata, con la soglia sulla quota più alta corrispondente a quella della sacrestia.

404 Sembrano riferirsi a quest'area conventuale alcuni documenti trecenteschi redatti in un 'chiostro piccolo' o 'della sacrestia', cfr. Sartori OFMConv., *Archivio Sartori*, 1983, p. 944 n. 2, e Franco, *Elegit sepulturam*, 2002, pp. 264-265.

405 Cfr. Negri, Sesler, *L'andito*, 1985.

406 I lavori di ristrutturazione attualmente in corso in questa parte del convento, promossa dalla Delegazione Pontificia, potranno forse fornire dati utili per la conoscenza delle diverse fasi costruttive. Un serio studio complessivo dei chiostri è quello di Re, *I chiostri*, 1929, ricco di dati e osservazioni ma da aggiornare ai criteri di ricerca attuali.

nella discussione sui cicli pittorici, che andranno di conseguenza riferiti a una originaria situazione del contesto architettonico significativamente diversa dall'attuale e già allora complessa.

Concentrando ora l'attenzione sull'affaccio della sala capitolare sul chiostro (fig. 48), l'aspetto che si impone con maggior evidenza è la preminenza che essa assume rispetto agli altri locali per l'enfasi riservata al sistema di aperture, com'è d'altra parte usuale per questa tipologia edilizia: un portale centrale affiancato da polifore. Va notata nel nostro caso la notevole ampiezza delle due trifore (fig. 50) poste a diretto contatto del portale (fig. 51), cui sono uniformate nello sviluppo in altezza e integrate in un sistema coerente di elementi di sostegno – pilastri e colonne – dando vita visivamente a un'unica ampia loggia (fig. 48). Le dimensioni sono monumentali; gli archi sono acuti, ma di modulo ampio e solenne, sottolineati da una insistita strombatura modanata, e con capitelli fogliacei sporgenti; oltre alla lavorazione accurata, registriamo un'accentuazione coloristica dei materiali, secondo un gusto diffuso in area veneta, grazie all'utilizzo di pietre di diverso tipo e colore alternate su fasce orizzontali, e inserite nell'apparato murario in cotto (presumibilmente intonacato in origine, forse con una copertura che simulava, a sua volta, un muro di mattoni, come usuale all'epoca a Padova e come si registra in alcune parti della stessa basilica antoniana⁴⁰⁷).

Osservando l'insieme della parete del braccio orientale del chiostro, assai interessante risulta il rapporto visivo che viene suggerito tra la sala capitolare e il contiguo 'andito' (fig. 51): una lastra marmorea infatti è posta a mo' di soglia nella trifora sud del capitolo e continua ininterrotta nel muro fino a raggiungere la finestra nord dell'andito, posta alla stessa quota. L'aspetto attuale delle aperture dell'andito è ibrido, con un portale ad arco acuto affiancato da due monofore a tutto sesto e con lavorazione differente – in apparenza più antiche – ma la lastra marmorea di collegamento con la finestra del capitolo non sembra un inserimento recente.⁴⁰⁸

Considerando ora gli interni (fig. 46), già si è notato il minore spessore del muro tra i due locali rispetto a tutte le altre pareti. Esistevano inoltre almeno due collegamenti diretti tra le due sale, le cui tracce sono state rilevate da Danilo Negri e Laura Sesler: una porta nella zona est della parete divisoria, oggi scomparsa; un'apertura, tuttora esistente, nello spigolo ovest della stessa parete a m. 1,79 di altezza⁴⁰⁹, che mette in comunicazione sala capitolare, 'andito' e chiostro, oggi murata nella parte interna e verso il chiostro, con funzione originaria non chiarita.⁴¹⁰ (fig. 44)

Sul lato opposto, a nord, al contrario, si è rilevato un netto distacco tra sala capitolare e sacrestia per la presenza di un vano intermedio (fig. 46). È difficile dire se nel Trecento ci fosse o no una porta nel

407 Gonzati e Re pensavano a una datazione duecentesca; Pichon invece a una cronologia successiva alla decorazione pittorica. S. Pichon, *Gli affreschi di Giotto al Santo di Padova*, «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 4 (1924-25), pp. 26-32. Non si pone questo problema la maggior parte degli autori che si sono occupati del ciclo pittorico.

408 Cfr. Negri, Sesler, *L'andito*, 1985. Documenta la situazione attuale Re, *I chiostri*, 1929, p. 195.

409 Negri, Sesler, *L'andito*, 1985, p. 464.

410 *Ivi*, e inoltre le considerazioni in merito nel paragrafo precedente; se originaria, come sembra plausibile, un ulteriore elemento di raccordo tra le due sale.

muro nord del capitolo (fig. 63): quella oggi esistente – la cui aperture ha distrutto quasi tutta la parte centrale degli affreschi medievali – è certamente molto più grande e più alta di una ipotetica porta originaria in quella o in altre posizioni lungo la parete, tenendo anche conto del fatto che la differenza delle quote dei pavimenti tra capitolo e vano adiacente probabilmente non esisteva nel XIV secolo. In ogni caso sembra abbastanza chiaro che a una qualche forma di collegamento funzionale tra capitolo e ‘andito’ corrispondesse un distacco dalla sagrestia, a sua volta in collegamento diretto e privilegiato con la chiesa.⁴¹¹

La sala del capitolo si presenta come un ampio ambiente a pianta rettangolare (figg. 46, 60). Le misure calcolate nel corso di una campagna di rilievi architettonici del complesso antoniano attuata nel 1997 risultano le seguenti: lunghezza massima, calcolata sulla parete ovest, metri 18,10 (sulla parete est è di metri 18,08); larghezza massima, calcolata sulla parete sud, metri 11,78 (sulla parete nord è di metri 11,59); altezza massima metri 7,892.⁴¹²

L'osservazione può iniziare dall'alto, perché risulta subito evidente che il soffitto a volte taglia gli affreschi medievali nella parte superiore – in misura maggiore sulla parete orientale, solo agli angoli in quelle nord e sud– mentre i dipinti più recenti si adeguano ad esse. Il sistema di copertura è dello stesso tipo di quello utilizzato nel chiostro del capitolo; analogo è il modo in cui, all'interno e all'esterno, gli archi delle volte cercano di adattarsi alle aperture del capitolo sulla parete ovest, suggerendo una contemporaneità, nel XV secolo, in accordo con le fonti edite.⁴¹³

La costruzione delle volte quattrocentesche ha dunque eliminato il soffitto originario, non consentendo più di sapere a quale quota fosse posizionato e quali forme avesse. L'interrogativo sull'eventuale sopravvivenza di superfici affrescate nelle parti alte dei muri occultate dalla copertura attuale ha avuto imprevedibilmente un'opportunità di verifica nella tarda primavera del 2013.

L'occasione è stata offerta dai lavori di consolidamento statico allora in corso in questa parte del convento (2012-2013), più precisamente su un tratto del muro orientale sopra gli archi delle volte. Tra maggio e giugno 2013 è stato infatti possibile effettuare due sopralluoghi nei locali soprastanti il capitolo e di eseguire alcune riprese fotografiche.⁴¹⁴ L'occasione era irripetibile, dal momento che in quei giorni veniva messo mano al pavimento soprastante le volte della sala (giudicato non rispondente a criteri di sicurezza per la statica del complesso architettonico entro cui è inserita), che

411 Ciò valeva sicuramente anche nel perduto aspetto trecentesco, radicalmente trasformato nel XVI secolo, cfr. Baldissin Molli, *La sacrestia*, 2002, pp. 16-20.

412 Cfr. Amministrazione del Patrimonio della Sede Apostolica, *Rilievo topografico del complesso della Basilica del Santo*, direzione dei rilievi Ing. Mario Gallinaro, esecutore dei rilievi GEOSTAT s.r.l. Padova, 1997 (depositato presso il Centro Studi Antoniani di Padova).

413 Re, *I chiostri*, 1929, p. 196; Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, p.280, che ritiene che le volte non siano anteriori al XVI secolo.

414 I sopralluoghi sono stati possibili grazie alla disponibilità di padre Giuliano Abram, incaricato a seguire i lavori da parte della comunità francescana del Santo, e di Giuseppe Rampazzo, che ha realizzato le foto. Esprimo un sentito ringraziamento ad entrambi.

doveva essere tolto e risistemato.⁴¹⁵ Ciò su cui si è concentrata maggiormente l'attenzione è stata la parte sommitale del muro est, che emegeva dalle volte; di esso risultava visibile un tratto di lunghezza di 9,30 metri ca. dallo spigolo con il muro sud (fig. 52). Per la maggior parte il muro si presentava con i mattoni scoperti, e solo in due zone limitate, sulla parte centrale della parete, si erano conservate tracce di uno strato relativamente spesso di intonaco colorato (fig. 53), molto impolverato a causa dei lavori in corso (un primo frammento di 60 cm. ca. di larghezza, posto a ca. 8,70 metri di distanza dallo spigolo con la parete sud, il secondo, di dimensioni simili, spostato di poche decine di centimetri verso sud). In entrambi i casi l'apparenza era di una stesura piatta di colore uniforme, in due tonalità di verde, su cui era tracciata una sottile linea nera orizzontale continua, con andamento non regolare; questa linea si trovava a una quota di ca. 40 centimetri più in basso rispetto al tavolato superiore (poggianti sulle travi trasversali). Da quanto si poteva vedere, non sembrava trattarsi di resti di affreschi coerenti con la decorazione pittorica della sala sottostante: almeno per questo tratto di muratura la possibilità teorica di poterne rinvenire tracce si è rivelata dunque *infondata*.⁴¹⁶

Spostando ora l'attenzione alle pareti interne della sala, è necessario discriminare gli elementi strutturali medievali dagli inserimenti successivi. Le aperture verso il chiostro del capitolo – portale e trifore – risultano coerenti con la parte esterna, anche se all'interno sono in parte occultate da pesanti infissi lignei novecenteschi.⁴¹⁷

Sulla parete est (figg. 76-77, Fotopiano in appendice) due alte bifore inquadrano l'ampia sezione centrale della parete, decorata dalla raffigurazione di una grandiosa architettura barocca; ad un esame ravvicinato le due finestre presentano complessivamente un aspetto recente, un'impressione confermata dalla documentazione, da cui sappiamo che le aperture furono ricostruite nel 1914 su poche tracce allora ritrovate dopo che le originali erano state murate (figg. 58-59). Anche se non possiamo essere certi sul grado di esattezza della ricostruzione, l'aspetto delle volte soprastanti sembra confermare che le finestre su questa parete si dovessero sviluppare in altezza più di quelle sulla parete opposta: è evidente infatti la volontà di adattare le aperture delle volte a strutture sottostanti già esistenti – le finestre originarie e forse anche gli affreschi – perché tra parete est e

415 Il 15 maggio, mentre era in corso l'inizio dei lavori sul pavimento in questa zona, erano chiaramente visibili almeno due strati di pavimento, uno superiore recente e uno inferiore a mattoni rettangolari, all'apparenza antico. Nel sopralluogo successivo, il 3 giugno, si riscontrava che era stata tolta la pavimentazione nel tratto in corrispondenza del sottostante muro est della sala del capitolo, a partire dallo spigolo con la parete sud, per ca. 9,35 metri in lunghezza e 3 metri ca. in larghezza (fig. 52). Erano state messe in luce alcune travi lignee disposte a distanze regolari, con orientamento est-ovest, 18 in tutto, posizionate 9 a sud e 9 a nord di un muro parallelo ad esse, posto a una distanza di 4 metri ca. dalla parete sud. Sopra le travi poggiava un tavolato in legno, in parte già rimosso, su cui erano sovrapposti i due strati di pavimento visti nel primo sopralluogo. Sotto le travi si riconosceva l'innesto nel muro di tre volte di copertura della sala capitolare sottostante: le prime due a partire dallo spigolo sud-est della sala e circa metà della terza, quella centrale, tutte parzialmente coperte da uno strato di detriti (frammenti di mattoni e calcinacci).

416 Copia di tutte le riprese fotografiche effettuate da Giuseppe Rampazzo sono state depositate presso il Centro Studi Antoniani di Padova.

417 Realizzati per l'occasione dell'anno antoniano del 1931.

parete ovest (fig. 82) si determina una netta asimmetria, essendo decisamente più basse su quest'ultima e con aperture più uniformi⁴¹⁸, più alte e diversificate nella parete est.

Alla pesante decurtazione del ciclo affrescato nella parte superiore delle pareti si aggiungono ulteriori perdite dovute a inserimenti distruttivi sulle pareti. Un grande altare cinquecentesco è stato addossato al muro sud (figg. 61-62), eliminando un'ampia fascia di dipinti al centro; una porta, forse seicentesca, aperta nel muro nord (fig. 63) – posta alla quota pavimentaria della sacrestia e della chiesa, raggiungibile con alcuni scalini – ha distrutto un'analogha fascia centrale di affreschi. Sia l'altare che la porta sono inquadrati da affreschi barocchi a finta architettura che hanno ulteriormente aumentato la distruzione della pittura trecentesca. Affreschi simili sono stati realizzati anche sulla parete orientale (figg. 76-77), tra le due alte bifore, eliminando quasi totalmente i dipinti precedenti, di cui sono stati rinvenuti nel Novecento solo due frammenti. Ancora, sulla fascia inferiore delle pareti, se esisteva una decorazione pittorica trecentesca, essa è andata perduta a causa della micidiale umidità di risalita che tuttora mette in grave pericolo la sopravvivenza di quanto resta degli affreschi. Infine, sulla parete ovest, le grandi aperture verso il chiostro – portale e due trifore – tagliano con il loro profili superiori tracce di pittura a finte specchiature marmoree (figg. 78-81). A tutte queste distruzioni si aggiungono molte parti degli affreschi trecenteschi rifatte o pesantemente ridipinte. L'«andito» (fig. 46) è una sala rettangolare con una lunghezza massima (che corrisponde alla larghezza del capitolo), calcolata sulla parete nord, di metri 11,77 (parete sud metri 11,76); larghezza massima, calcolata sulla parete ovest, metri 6,72 (parete est metri 6,69).⁴¹⁹

Di grande aiuto nell'analisi di questo ambiente, a sua volta profondamente modificato da tante distruzioni e ristrutturazioni, sono i dati pubblicati da Danilo Negri e Laura Sesler per dar conto dei restauri architettonici del locale condotti tra 1979 e 1980.⁴²⁰ Il soffitto originario era più basso dell'attuale, a una quota di m. 6,20, e con andamento piano, cui si sovrapponeva un sottotetto (strutture poi sostituite dalle volte del XV secolo tuttora in opera)⁴²¹; nei restauri sono state scoperte e messe in luce le parti superiori di due finestre sulla parete est (fig. 176), con resti di decorazione pittorica trecentesca⁴²²; la parete ovest ha subito modifiche nelle aperture verso il chiostro, in

418 Cfr. a tal proposito le osservazioni di Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, p. 281.

419 Cfr. Amministrazione del Patrimonio della Sede Apostolica, *Rilievo topografico del complesso della Basilica del Santo*, direzione dei rilievi Ing. Mario Gallinaro, esecutore dei rilievi GEOSTAT s.r.l. Padova, 1997 (presso il Centro Studi Antoniani).

420 Cfr. Negri, Sesler, *L'andito*, 1985.

421 Negri, Sesler, *L'andito*, 1985, p. 461-462: le pareti nord e sud a una quota di circa m. 6.20 presentano una fila di mattoni posti di testa, oltre i quali la muratura, costruita con materiale laterizio di dimensioni diverse rispetto a quello sottostante, è lavorata in modo meno accurato, come generalmente accade nei muri non in vista. I mattoni di testa segnano, a nostro avviso, la primitiva altezza di questo vano e dovevano costituire una fascia di appoggio per le travi di una copertura lignea al di sopra della quale si elevava un ampio sottotetto" (...) "La nostra tesi che l'ambiente coperto da travature fosse più basso (...) ci consente di esprimere una indiretta conferma all'idea avanzata da Caterina Re (I chiostri del convento del Santo, "Il Santo", [prima serie], II, 1930, pp. 239-285) che aveva sostenuto la possibilità di una originaria copertura lignea per la sala del Capitolo, unita e adiacente al vano che stiamo esaminando."

422 Negri, Sesler, *L'andito*, 1985, pp. 463-464: secondo i due autori le due finestre trecentesche "hanno la stessa struttura di quelle della cappella di s. Giorgio", sono state in parte distrutte dall'inserimento del grande portale rinascimentale che

particolare sopra il portale attuale si notano le tracce di uno precedente, più stretto e più alto⁴²³; sono state osservate almeno due aperture nella parete comune con la sala capitolare, le tracce di una porta e una sorta di finestrella, oggi murata⁴²⁴; la connessione con la sala capitolare sarebbe suggerita anche dalla pavimentazione antica ritrovata sotto il livello attuale (che è stato rifatto)⁴²⁵; sono state scoperte quattro fosse sepolcrali, che i due autori non riferiscono a un ambito cronologico preciso.⁴²⁶ Negri e Sesler concludono le loro riflessioni riconoscendo che è «difficile stabilire l'antica funzione: suggestiva l'ipotesi di sala di riunioni – capitolo parvo – ma le tombe ritrovate sembrano indicare un uso come cappella. Nel corso del Trecento fu ricoperto con affreschi che si estendevano interamente sulle pareti fino alla linea di imposta delle travature di copertura e occupavano anche gli stipiti e gli intradossi degli archi delle finestre trilobate ritrovate sulla parete est. Nel XIV secolo inoltre venne aperto sulla parete ovest un portale gotico (di cui vi sono tracce sulla parete esterna) (...). Sempre in questo secolo fu inserito nella parete sud il monumento funebre della famiglia Volparo (...). Nel giugno 1435 la costruzione delle volte a crociera è già ultimata: costruzione delle volte da porre in relazione con i lavori condotti nelle celle del convento sovrastante e con quello delle volte del chiostro del Capitolo, che alterò le dimensioni e l'aspetto della cappella, ma non ne distrusse la fisionomia generale».⁴²⁷

Il confronto di questi dati con la preziosa documentazione degli anni Trenta del Novecento (figg. 161-176) – rilievi delle pareti disegnati da Barnaba Lava e fotografie scattate poco dopo la scoperta

immette nel chiostro del Noviziato, i cui archi sono stati consolidati con "un breve tratto di muratura intonacata", pubblicano foto prima e dopo l'intervento; quella di sinistra conserva ancora i fori per la messa in opera delle inferriate e tracce dei serramenti lignei. L'ampiezza della finestra è di m. 1.54, altezza non più rilevabile. Vi sono chiare tracce di elementi decorativi ad affresco, nella strombatura una larga fascia con esagoni racchiudenti cornici mistilinee che rinserrano motivi floreali stilizzati, bianchi su fondo blu. La finestra di destra ancor più danneggiata perché il tratto di muratura in cui è inserita fu molto rimaneggiato quando gli fu costruita a ridosso la muratura di un'ala del convento prospiciente il chiostro del Noviziato; per tale motivo sulla parete esterna è leggibile solo parte della finestra.

423 Negri, Sesler, *L'andito*, 1985, p. 464: la parete ovest ha subito profondi rimaneggiamenti, come dimostrano numerosi cucì-scucì. ma all'esterno sono ancora visibili tracce che suggeriscono la presenza di un alto portale a sesto acuto, rispetto all'attuale molto più basso che si trova al centro della parete e i cui stipiti in pietra d'Istria distano m. 2.30 rispetto a ciascuna delle pareti laterali (la soglia del portale in pietra d'Istria e la sua larghezza indica che il precedente passaggio era più stretto di almeno m. 0.60).

424 Negri, Sesler, *L'andito*, 1985, pp. 463-464: "tracce di una apertura, ritrovate sulla parete nord nel corso dei lavori, a m. 2.13 dallo spigolo di incontro con la parete est" di cui "non è possibile determinare l'esatta forma e l'ampiezza (...) per le successive manomissioni subite dal paramento murario, ma (...) è lecito supporre che, per ragioni di simmetria nella distribuzione degli spazi, si trovasse un'altra apertura a m. 2.13 dallo spigolo d'incontro con la parete ovest (notano che «tra le maestranze che eseguirono il restauro alla sala del Capitolo nell'immediato dopoguerra, è presente il ricordo di aver trovato tracce di una apertura di comunicazione tra la sala del Capitolo e il vano adiacente, proprio nella zona retrostante il monumento funebre.»)". Precisano inoltre che è stato messo in luce nello spigolo di incontro tra la parete ovest e nord a un'altezza di m. 1.79 dal pavimento attuale, perfettamente rifinita in pietra d'Istria, un'antica apertura di dimensioni tali da consentire una comunicazione sia con la sala del Capitolo sia con il chiostro (all'esterno è nascosta dalla lapide di Gian Giorgio Wirsung morto 1643), e in nota 11, che la comunicazione tra sala del Capitolo e l'andito si rendeva necessaria durante le riunioni dei frati per le elezioni capitolari: ipotizzano che l'apertura del lato verso il chiostro consentisse l'immissione di un tubo per il funzionamento di una stufa in cui venivano bruciate nella sala del capitolo le schede delle votazioni.

425 Negri, Sesler, *L'andito*, 1985, p. 462.

426 Negri, Sesler, *L'andito*, 1985, p. 463: "Sono state scoperte 4 antiche tombe in muratura, di dimensioni diverse e intonacate internamente, a d una quota di m. 0.25 circa al di sotto dell'antico pavimento in mattoni."

427 Negri, Sesler, *L'andito*, 1985, p. 465.

del ciclo affrescato, promossa da Nicolò de Claricini ⁴²⁸ – sembra confermare sostanzialmente la ricostruzione di Negri e Sesler. Nel Trecento, quando fu realizzato il ciclo affrescato, la sala doveva avere le stesse dimensioni attuali in pianta e un'altezza di 6 metri circa – dunque più bassa della contigua sala capitolare – con soffitto probabilmente ad andamento piano, sopra il quale esisteva un mezzanino o sottotetto. Sulla parete ovest le aperture originarie verso il chiostro del capitolo non sembrano corrispondere con le attuali, il cui aspetto ibrido è di per sé il segno di interventi in tempi diversi: osservando il rilievo di Lava della parte interna del muro, le aperture attuali non sono compatibili con la decorazione pittorica trecentesca – che all'epoca si estendeva ancora per buon tratto sulla parete – ma nemmeno il portale alto e stretto ipotizzato da Negri e Sesler. Le due pareti lunghe (nord e sud) erano interamente coperte di affreschi e, sembra, senza finestre anche sul lato opposto a quello contiguo con la sala capitolare. Due monofore trilobate esistevano invece sul lato est, che oltre a dare luce all'interno, indicano che questa era la parete di fondo della sala; la perdita di gran parte degli affreschi su questa parete – che pure esistevano, come testimoniano i frammenti sugli sganci delle monofore e sulla fascia alta – si era già verificata nel tardo XV secolo, quando venne aperto il grande portale verso il chiostro del Noviziato, non consentendo di conseguenza di conoscere i soggetti raffigurati. L'orientamento della sala era analogo a quello del capitolo, sull'asse est-ovest (non nord-sud, come ipotizzato da Negri e Sesler), ma le perdite subite sulla parete est impedisce di formulare ipotesi sulle funzioni (per esempio non è dato sapere se sulla parete di fondo era addossato un altare).

Va rimarcato il triste destino della decorazione pittorica, per secoli conservatosi in buona parte sotto antiche scialbature, la cui riscoperta negli anni venti del Novecento – troppo precoce, si potrebbe dire con il senno di poi – e i cui successivi trattamenti ce l'hanno riconsegnata in minima parte e in condizioni di leggibilità molto limitata, nonostante un recente intervento di restauro e di ricollocazione *in loco* dei frammenti salvatisi dopo lo strappo del 1979-1980.⁴²⁹

4.3.1. Le testimonianze nelle fonti storiche dei cicli affrescati nel capitolo e nell'‘andito’

Nell'intento di ricostruire per quanto possibile l'aspetto dei due cicli affrescati nel Trecento, la questione del contesto architettonico originario si intreccia con quella delle testimonianze scritte, che prendono l'avvio assai precocemente. Se per l'‘andito’ si tratta esclusivamente di documenti

⁴²⁸ Pubblicata in *Ricerche sugli affreschi di Giotto*, 1951.

⁴²⁹ Pubblicato in G. Socrate, *Restauro e intervento di ricollocazione degli affreschi trecenteschi staccati nell'andito della portineria del convento del Santo*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 537-556. Lo strappo di quanto rimaneva degli affreschi, già molto deperiti dopo la loro scoperta, è accennato da Negri, Sesler, *L'andito*, 1985, p. 460 («strappo dei resti delle decorazioni murali ad affresco») i quali riferiscono anche dell'asportazione di monumenti e lapidi accumulate nel tempo, che ha probabilmente contribuito alla distruzione di quanto rimaneva degli intonaci sottostanti («sono stati asportati dalla parete nord due monumenti funebri e vennero tolte le numerose lapidi che in vari periodi furono infisse nelle pareti (...) la loro asportazione comportò la ricostruzione di parte della muratura, per uno spessore di cm. 13»).

d'archivio, per la sala capitolare invece esistono anche fonti letterarie, ben note alla critica.⁴³⁰ Le une e le altre verranno nuovamente prese in considerazione, mettendo in evidenza quelle che possano favorire l'analisi dei due programmi iconografici.

Sul ciclo di affreschi nella sala del capitolo la documentazione più antica ci consente di seguire la parabola della valutazione estetica da un iniziale apprezzamento molto accentuato alle tappe di una progressiva svalutazione che condurrà alla totale obliterazione dei dipinti.

Punto di partenza obbligato nel ripercorrere le fonti letterarie è la famosa affermazione di Riccobaldo da Ferrara († 1318), che nella sua *Compilatio chronologica*, scritta nei primi anni del XIV secolo, testimonia inequivocabilmente l'attività di Giotto per i francescani di Padova:

«anno MCCCIV (...) Zottus pictor eximius Florentinus agnoscitur; qualis in arte fuerit testantur opera facta per eum in ecclesiis Minorum Assisii, Arimini, Padue ac per ea que pinxit palatio Comunis Padue et in ecclesia Arene Padue.»⁴³¹

Sempre citato negli studi che si occupano delle prime fasi di attività del maestro toscano, questo testo è stato discusso anche per le sue possibili conseguenze sulla questione dell'autografia e della cronologia degli affreschi nella sala capitolare al Santo, senza peraltro poter giungere a un'interpretazione certa o almeno condivisa. Si tratta infatti di un testo problematico, con versioni diverse nei quattro testimoni manoscritti (e nei tre incunaboli) noti, su cui i giudizi dei lettori moderni sono contrastanti. Senza entrare ora in tale intricata questione⁴³², interessa piuttosto tentare di individuare i motivi di questo apprezzamento dell'arte giottesca, in generale ed eventualmente del nostro ciclo di affreschi in particolare. A tal fine sono molto utili le ricerche sulla personalità e la cultura del notaio ferrarese e sulla sua conoscenza dell'ambiente padovano – e specificamente del Santo. Su questa strada si è mossa Serena Romano, che, sulla base degli importanti studi specialistici su Riccobaldo, ha messo in evidenza il suo legame con quel singolare circolo di notai e giudici letterati guidati da Lovato Lovati, noti oggi come 'preumanisti' – che ha potuto conoscere nel suo soggiorno padovano, tra 1303 e 1308/1309 circa⁴³³ – e “di cui condivideva i gusti raffinati e le tendenze antiquarie”.⁴³⁴ Un dato tra i più interessanti in tal senso è la frequente menzione nei suoi scritti di vestigia antiche viste in diverse città, ad esempio a Verona, Ravenna, Rimini, Roma; in questa serie di citazioni spicca, dal nostro particolare punto di vista, quella della lapide funeraria

430 A partire dal sempre preciso Gonzati, *La Basilica*, 1852/53, vol. I, p. 32.

431 Riccobaldi *Ferrariensis Compilatio chronologica*, a cura di A. T. Hankey, Roma 2000, Hankey, pp. 218-219: quella citata è la variante contenuta nel codice più antico della *Compilatio* (Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, Pl. 83.2, del tardo XIV secolo); in uno dei codici seriori (Biblioteca di National Library di Malta, XXI, tardo XV sec.) la parte del testo *ac per ea que pinxit palatio Comunis Padue* è sostituito con *et in cappella extra Sanctum Antonium*.

432 Se ne parlerà nel paragrafo 'Inquadramento stilistico e cronologico del ciclo dipinto'.

433 A. T. Hankey, *Riccobaldo of Ferrara and Giotto: an update*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 54, 1991, p. 244; A. T. Hankey, *Riccobaldo of Ferrara. His life, works and influence*, Roma 1996, pp. 2-6; Riccobaldi *Ferrariensis Compilatio*, 2000, pp. IX-XVI.

434 S. Romano, *La O di Giotto*, Milano 2008, pp. 145-146, 155.

creduta di Tito Livio, che i preumanisti padovani avevano scoperto e messo in onore presso la basilica di Santa Giustina.⁴³⁵

Su questa base culturale dunque si basava il suo giudizio su Giotto e la sua pittura, e prima ancora la scelta, niente affatto scontata, di parlarne in un'opera quale la *Compilatio chronologica*, una sintetica raccolta di notizie tratte da fonti disparate intesa a registrare fatti e personaggi dall'antichità al tempo presente. Pur senza pretese di fare un'analisi di tipo filologico, va posta attenzione alle espressioni utilizzate da Riccobaldo: l'aggettivo 'eximius' per qualificare il *pictor Zottus* – a indicare dunque una sua eccellenza nell'ambito della pittura – e la giustificazione di questo giudizio, ovvero le opere da lui realizzate (*opera facta per eum*) in alcuni luoghi specifici (le chiese dei frati Minori ad Assisi, Rimini e Padova) le quali testimoniano (*testantur*, che suona come la presentazione di una prova giuridicamente inoppugnabile, forse riflesso della professione dell'autore) la qualità della sua arte (*qualis in arte fuerit*).

Non possiamo dire quali fossero i motivi della scelta di Riccobaldo su queste e non su altre opere di Giotto. Colpisce che non siano citate quelle a Firenze, ad esempio, o a Roma, ed è difficile pensare che non ne fosse a conoscenza se non altro per fama, certo ben consolidata nella Padova del primo decennio in cui Giotto stesso era presente. Verrebbe da pensare che Riccobaldo preferisse fare riferimento a esperienze dirette (ma non è noto che sia stato ad Assisi, mentre è certa la sua presenza a Roma). È un fatto, in ogni caso, che il denominatore comune delle prime tre opere prescelte sia quello della loro localizzazione in chiese francescane, e che ad esse si riconosca il valore di esemplarità dell'eccellenza del pittore. Nel passo non vengono esplicitati gli aspetti specifici di questa esemplarità, ma se la cultura di Riccobaldo era quella antiquaria espressa dal circolo di Lovato, non è forse azzardato ipotizzare che il notaio ferrarese in quelle pitture di Giotto riconoscesse caratteristiche coerenti col suo gusto letterario e la sua sensibilità per l'antico.

Quale opera realizzata per i francescani di Padova, ovvero per il Santo, ha in mente Riccobaldo? Anche su questo punto il riferimento non è dato avere certezze: si tratta della sala capitolare? Non possiamo dirlo, né possiamo escludere che Riccobaldo si riferisse a più di un'opera realizzata nel complesso antoniano. Ciò di cui possiamo invece essere sicuri è che Riccobaldo conosceva assai bene il Santo: il nostro notaio infatti ci ha lasciato un altro riferimento alla chiesa francescana di Padova, nel *Pomerium Ravennatis ecclesiae seu Historia universalis ab anno circiter 700 ad 1293*, in cui riferisce di essere stato testimone diretto di un fatto miracoloso avvenuto nel 1293 presso la tomba di sant'Antonio.

«Anno Christi MCCXCIII Padue aderam vesperis solemnitatis [di s. Antonio] quando vir natus mutus, ut omnium civium erat assertio, dum orasset vesperis sub illius sepulcro, loquelam et auditum recepit; quem vidi et audivi loquentem. Sed nesciebat loqui, nisi quod verba que audierat recitabat»⁴³⁶

435 Hankey, *Riccobaldo of Ferrara*, 1996, pp. 129-133.

Ne possiamo dedurre l'interesse per un fenomeno fuori del normale, che viene descritto però non tanto per un gusto del 'meraviglioso' né con intendimenti apologetici o religiosi, quanto piuttosto con la curiosità del suo svolgersi 'in concreto', descritto con precisione e senso critico in base all'esperienza diretta, sia pure in sintesi.⁴³⁷ Questa ulteriore testimonianza da un lato ci rende nota una frequentazione del Santo in un ampio arco di tempo, nel 1293 e poi per gran parte del primo decennio del Trecento, che consente a Riccobaldo di essere testimone diretto dei grandi cambiamenti avvenuti proprio allora nella basilica antoniana e nel convento; per altro verso ci spinge ad avanzare l'ipotesi che al gusto antiquario Riccobaldo doveva unire molto probabilmente l'apprezzamento per un'arte realistica, in linea, del resto, con tanti esponenti della società e della cultura padovana dell'epoca, da Pietro d'Abano agli stessi committenti di Giotto (francescani, dirigenti del comune, Enrico Scrovegni).

Se dunque per Riccobaldo tra le *opera facta* dall'*eximius pictor* per l'*ecclesia minorum Padue* c'era il ciclo nella sala capitolare, i motivi della sua ammirazione dovevano essere solidamente fondati su una precisa conoscenza diretta e su una cultura e un gusto d'avanguardia, che gli consentivano di coglierne appieno la novità e l'eccellenza, al pari delle altre pitture realizzate dal grande artista toscano.

Il 'culto di Giotto' che in Riccobaldo ha una delle prime attestazioni, nelle testimonianze scritte nell'ambiente padovano raggiunge l'apice a metà del secolo successivo, quando il medico umanista Michele Savonarola lo incorona *princeps* tra i pittori nel *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue*.⁴³⁸ In questa calda *laudatio*, il posto dato al ciclo dipinto nella sala capitolare – ora esplicitamente indicato – è quello di comprimario insieme alla cappella Scrovegni:

«Et primum in sede [nella graduatoria dei pittori forestieri che hanno illustrato la città] locabo Zotum Florentinum, qui primus ex antiquis et musaicis figuris modernas mirum in modo configuravit; cuius in arte tanta fuit prestantia, ut et aliorum et usque modo princeps habitus sit. Hic magnificam amplamque nobilium de Scrovineis Cappellam suis cum digitis magno cum pretio pinxit, ubi novi et veteris Testamenti imagines velut viventes apparent. Capitulumque Antonii nostri etiam sic ornavit, ut ad hec loca et visendas figuras pictorum advenarum non parvus sit confluxus».

La personalità di Savonarola, la cultura che esprime e la sua fortuna critica sono problematiche troppo complesse per poterle affrontare in questa sede.⁴³⁹ Ci si limiterà anche in questo caso a tentare

436 Cfr. *Vite «Raymundina» e «Rigaldina»*, 1992, p. 303 nota 7.

437 Si confronti come lo stesso episodio sia raccontato nella vita antoniana *Raymundina*, in cui un analogo interesse realistico per quanto avviene si unisce ad una lode alla potenza divina e alla forza taumaturgica di sant'Antonio, cfr. *Vite «Raymundina» e «Rigaldina»*, 1992, pp. 298-303.

438 Savonarola, *Libellus*, 1902, p. 44.

439 Ai fini delle riflessioni che seguono sono riferimenti fondamentali il primo studio analitico delle concezioni savonaroliane sulla pittura, di C. Gasparotto, *Guide e illustrazioni della Basilica di Sant'Antonio in Padova. II – La scuola di Pittura Padovana nelle «Lodi di Padova» di Michele Savonarola*, «Il Santo», 3 (1963), pp. 221-246, e il magistrale saggio di M. M. Donato, «*Pictorie Studium*» appunti sugli usi e lo statuto della pittura nella Padova dei Carraresi, «Il

di cogliere ciò che il medico padovano doveva apprezzare dei dipinti nel capitolo. Sulla nettezza della loro attribuzione a Giotto avremo modo di ritornare, ma è importante tenere presente questo giudizio che determina, evidentemente, anche i motivi dell'apprezzamento. Così come non va nascosta l'accentuazione retorica di un testo che si propone come scopo dichiarato quello di celebrare la propria città.

Il ciclo al Santo, al pari di quello nella cappella Scrovegni, agli occhi dello scienziato e umanista è segno concreto di una idea della pittura che la svincola dalla tradizionale visione di attività esclusivamente pratica, *mechanica*, e la eleva alla dignità di scienza, teorica e pratica insieme: quel rinnovamento della pittura inaugurata dallo stesso Giotto, il quale è *princeps* anche in senso cronologico, il primo che supera la tradizione dei “mosaici” e crea figurazioni “moderne” (*primus ex antiquis et musaicis figuris modernas mirum in modo configuravit*). Nei due cicli giotteschi padovani Savonarola vedeva i primi basilari esempi di questa 'scienza pittorica', la quale non è distante dalla filosofia (*quorum scire [dei pittori] a philosophia non est longinquum*) essendo un'applicazione pratica delle arti matematiche (*et mathematicarum artium practica est*), e, attraverso il disegno delle figure e la proiezione dei raggi visivi che ai pittori è dato di conoscere (*quibus [dei pittori] lineamenta figurarum et radiorum proiectiones nosse datum est*), è una straordinaria dimostrazione pratica della scienza della visione (*quibus prospectiva scientia gloriatur per eos practicos demonstratur*).⁴⁴⁰

Proprio per queste caratteristiche di 'scienza pratica' le opere dei grandi pittori realizzate a Padova – Giotto primo fra tutti – costituiscono un vero *pictorie Studium*, che, come per lo *Studium* delle 'arti' (logica e medicina), attira giovani pittori da tutta Italia desiderosi di imparare, che ritornano poi a casa *doctiores facti*.⁴⁴¹

Il *Capitulum Antonii nostri* che Giotto *sic ornavit*, dunque, era uno dei luoghi del *pictorie Studium* padovano: precisamente per questo motivo Savonarola vedeva qui il *non parvus confluxus* di pittori forestieri che venivano *ad visendas figuras* per diventare *doctiores*. Va altresì chiarito che i due cicli pittorici giotteschi celebrati da Savonarola sono inseriti in un sistema di relazioni e confronti che – al di là della scelta retorica di una graduatoria di merito – individua le migliori tra le tante opere

Santo», 39 (1999), pp. 467-504; inoltre L. Baggio, *Sperimentazioni prospettiche e ricerche scientifiche a Padova nel secondo Trecento*, «Il Santo», 34 (1994), pp. 173-232.

440 Cfr. Gasparotto, *Guide e illustrazioni*, 1963, pp. 222-223; Baggio, *Sperimentazioni prospettiche*, 1994, pp. 179-181.

441 Riporto l'intero passaggio, che, nell'affermare l'esistenza del *pictorie Studium*, ribadisce i concetti espressi nel passo precedente: «Neque parvi facio pictorie Studium, quod singulare decus urbis nostre exsistit, cum ad studium litterarum et bonarum artium pre ceteris artibus adhereat, cum pars sit perspective, que de proiectione radiorum loquitur. Hec etenim philosophie pars est. Suis enim gloriosis atque formosis et plurimis in numero admirandis picturis Zotus pictorum princeps nostra vivit in civitate, sicque ceteri quatuor [i 'padovani' Guariento e Giusto de'Menabuoi, i 'forestieri' Jacopo Avanzi e Altichiero] de quibus primo loco actum est. Ad quas visendas ex omni Italie parte pictore confluunt, veniuntque iuvenes hoc studio cupidi, ut, sic ab eis doctiores facti, ad lares deinde proprios redeant.» cfr. Savonarola, *Libellus*, 1902, p. 55, che nelle righe successive riferisce di un suo incontro con un giovane pittore napoletano. Al riguardo, si vedano le illuminanti considerazioni di Donato, «*Pictorie Studium*», 1999, p. 470.

pittoriche presenti nella città, e solo ad esse concede la dignità 'scientifica'.⁴⁴² Entro tale logica è difficile pensare che Savonarola si sarebbe lasciato sfuggire l'occasione di citare altre opere giottesche presenti al Santo degne di essere celebrate: è dunque necessario interrogarsi sui motivi del suo silenzio riguardo al ciclo pittorico nella cappella di Santa Caterina, la prima del tornacoro sul lato sud in basilica, i cui pochi frammenti nell'arco di ingresso sono stati convincentemente assegnati alla bottega giottesca da Francesca d'Arcais⁴⁴³, a lo stesso interrogativo va fatto per gli affreschi dell'andito, che a loro volta sono stati da alcuni studiosi riferiti a Giotto; in ogni caso va preso atto che per il medico padovano solo la sala capitolare rientrava nei suoi parametri di eccellenza. Savonarola, in genere, non si attarda a descrivere i soggetti dei dipinti, che sono per la maggior parte religiosi: nella sala capitolare, come in altri casi, non li cita affatto. Questo aspetto da una parte non ci è di aiuto per conoscere quanto è andato perduto del ciclo al Santo, ma dall'altra è un dato interessante, perché indica che, nonostante le preoccupazioni moralistiche e la cultura religiosa così spesso ostentate nel *Libellus*⁴⁴⁴, lo sguardo di Savonarola sulle opere comprese nel suo sistema di *pictorie Studium* (gli affreschi della sala capitolare compresi) è assorbito totalmente dalla contemplazione dell'arte, degli artifici pittorici nell'applicare le *radiorum proiectiones*, della capacità di rendere le figure *velut viventes*.⁴⁴⁵

Savonarola fa cenno anche a quel contesto architettonico che abbiamo visto essere di così problematica ricostruzione: del convento antoniano nel suo insieme (analogamente agli altri conventi mendicanti) loda l'ampiezza, l'amenità del luogo, la magnificenza degli edifici⁴⁴⁶, e dunque sembra registrare i grandi cambiamenti realizzati nel quarto e terzo decennio del secolo e in parte ancora in corso nel momento in cui scrive. Proprio quei cambiamenti che saranno all'origine della progressiva distruzione di quegli affreschi da lui con tanta forza ammirati.

Quasi negli stessi anni in cui Savonarola scrive il *Libellus*, Lorenzo Ghiberti nei suoi *Commentari* inserisce le opere realizzate da Giotto al Santo tra quelle degne di essere ricordate:

442 Cfr. Donato, «*Pictorie Studium*», 1999, p. 471, la quale nota, a tal proposito, che Savonarola mette a fuoco per primo una 'pittura padovana' e, allo stesso tempo, 'un'idea di di pittura' anch'essa specificamente padovana.

443 Cfr. F. D'Arcais, *La presenza di Giotto al Santo*, in *Le pitture del Santo di Padova*, a cura di Camillo Semenzato, Vicenza, 1984, pp. 3-13, in partic. p.11; poi ribadito in F. Flores d'Arcais, *Giotto*, Milano 2001 (ristampa aggiornata della prima ediz. 1995), pp. 128-132, e F. Flores d'Arcais, *Il cantiere di Giotto*, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, a cura di D. Banzato, G. Basile, F. Flores d'Arcais, A. M. Spiazzi, Modena 2005, pp. 67-80.

444 Cfr. Gasparotto, *Guide e illustrazioni*, 1963; Donato, «*Pictorie Studium*», 1999. Savonarola si rivolge retoricamente proprio a un amico francescano, frate Antonio da Sant'Arcangelo. Solo nell'evocare le vetrate istoriate allora presenti al Santo (nelle cappelle del tornacoro, purtroppo perdute) accenna a un riflesso di tipo devozionale che esse provocano.

445 Donato, «*Pictorie Studium*», 1999, p. 469, sottolinea un passaggio del *Libellus* in cui Savonarola rende esplicito l'effetto prodotto nella sua mente da una 'contemplazione' di questo tipo, relativa però a un'opera scultorea, il monumento funebre di Rolandino Lupi nell'oratorio di S. Giorgio, che resta impresso nella memoria per molti giorni dopo la sua visione: «Res quippe gloriosa nimis, perrarissime aut scripta aut intellecta et fortassis numquam visa. Consuevit enim harum rerum speciosus intuitus ita oculos delectare, ut pluribus expostea diebus ab oculis evanescere non potuerint».

446Cfr. Savonarola, *Libellus*, 1902, pp. 9-10, 13; il passo specifico sul Santo: «Tacebo namque hoc loco conventus magnificentiam, pulcritudinem, ornatum, totque inextimabilia fratribus commoda, quibus, et dicere, non vereor, omnes Italie etiam superbos conventus miro quodam modo superat et excellit.» Savonarola sembra qui rivolgersi alla sensibilità del destinatario del suo testo, esponente appunto di dell'Ordine francescano, cfr. nota precedente.

«Molto eccellentemente dipinse in Padova ne' frati minori».⁴⁴⁷

È interessante constatare che da una visuale fiorentina – certamente del tutto estranea agli intenti celebrativi *padovani* di Savonarola – e sulla base della competenza tecnica e della cultura umanistica proprie di un artista quale Ghiberti, nell'elenco di opere memorabili di colui che *arrechò l'arte nuova, lasciò la rozeza de' Greci, e fecionsi egregiissime opere e spetialmente nella città di Firenze et in molti altri luoghi*, abbiano posto gli affreschi *ne' frati minori* di Padova, giudicati 'eccellenti'.⁴⁴⁸

Se è vero che “nei *Commentarii* ghibertiani il profilo biografico si concentra esclusivamente sull'attività artistica di ciascun personaggio”, entro una logica storiografica che opera una precisa selezione di artisti, il cui criterio “piuttosto che affidarsi *sic et simpliciter* ad una mostra di figure esemplari, vorrebbe suggerire una dinamica destinata a compiersi nell'opera del Ghiberti”⁴⁴⁹, la scelta di includere i dipinti al Santo doveva basarsi su un effettivo apprezzamento da parte del celebre scultore, e rientrare tra le opere giudicate come strettamente congeniali al suo concetto di eccellenza nell'arte. Va anche sottolineato che dovette trattarsi di una conoscenza diretta, dal momento che Ghiberti stesso afferma di essere stato a Padova, dove aveva visto una statua antica conservata presso Lombardo della Seta.⁴⁵⁰ Che poi i dipinti *ne' frati minori* di Padova vadano identificati con il ciclo nella sala capitolare credo sia l'ipotesi più verosimile, anche alla luce del silenzio del contemporaneo Savonarola su altre opere giottesche presenti al Santo.

L'apprezzamento degli affreschi del capitolo può vantare un'ulteriore autorevole testimonianza, da una prospettiva ancora diversa, cronologicamente e culturalmente, quella di Marcantonio Michiel: in questo caso a giudicare sono gli occhi di un nobile veneziano, letterato e umanista, che nella sua *Notizia d'opere del disegno* annota, alla data 1537:

«In Padoa. Al Santo (...) Nel capitolo la passione a fresco fu di man de Giotto Fiorentino»⁴⁵¹

“Patrizio nobile di questa città, molto intendente d'Architettura e che ha veduto assai”, lo definisce Sebastano Serlio nel *Trattato d'Architettura*, e ancor più lusinghiero è l'elogio della sua competenza in cose d'arte espresso da Pietro Aretino, che rivolgendosi direttamente a lui dichiara che “l'architettura, la pittura, la scoltura comprende ogni sua gloria nelle avvertenze vostre acutissime”. Si trattava, in effetti, di “un conoscitore d'eccezione, qualità innata che ebbe modo di affinare durante numerosi viaggi nei principali centri artistici della penisola”, che scrive la *Notizia* “come promemoria

447 L. Ghiberti, *I commentarii*, a cura di L. Bartoli, Firenze 1998, p. 84. Poche righe prima ricorda le altre opere padovane: «Dipinse nella chiesa, cioè tutta è di sua mano, della Rena di Padova. È di sua mano una gloria mondana. E nel Palagio della Parte è una storia della fede christiana e molte altre cose erano in detto palagio.» (*Ivi*).

448 Sono appena una decina le opere di Giotto ricordate da Ghiberti fuori di Firenze, a Roma, a Napoli, a Padova, ad Assisi, cfr. Ghiberti, *I commentarii*, 1998, p. 84.

449 Cfr. Ghiberti, *I commentarii*, 1998, pp. 30, 31-32; Ghiberti rende esplicita la sua operazione selettiva alla fine della serie sui pittori fiorentini, dove afferma: “fu nella nostra città molti altri pictori che per egregii sarebbon posti: a me non pare porgli fra costoro”.

450 «Vidi in Padova una statua, vi fu condotta per Lombardo della Seta», cfr. Ghiberti, *I commentarii*, 1998, p. 34.

451 M. A. Michiel, *Notizia d'opere del disegno*, a cura di C. De Benedictis, Firenze 2000, p. 27. La curatrice specifica che “il testo si apre con la descrizione di Padova che reca la data 1537” (p. 11)

in vista di una più ampia trattazione (...) rimasta manoscritta e in stato di abbozzo, forse per la concomitanza della stesura delle *Vite* del Vasari”.⁴⁵²

Esigente committente e raffinato collezionista, osserva le opere artistiche con curiosità e con un proprio personale gusto estetico, attento soprattutto ai fatti d'arte contemporanea. A Padova, sulla base di fonti locali (Campagnola e Riccio), registra anche i principali cicli affrescati nel Trecento, segno che persisteva un alto apprezzamento nella cultura locale. La sua attenzione sembra attirata soprattutto dai pittori del secondo Trecento (Altichiero, Jacopo Avanzi, Giusto de'Menabuoi), sui quali esprime pareri personali relativi alla qualità della pittura e alle attribuzioni. Restano invece senza commenti i due cicli di Giotto – al Santo, appunto, e alla cappella Scrovegni – *forse perché sentiti ormai come più arcaici, sia pur degni di memoria*. Quella di Michiel è una testimonianza importante perché in essa viene citato uno dei soggetti raffigurati nella sala capitolare (^{la} *'Passione'*), frutto di una visione diretta, sia perché scritta in un momento in cui l'integrità del ciclo dipinto, già intaccata nel secolo precedente, *stava per subire ulteriori interventi distruttivi*.

Meno attendibili e più problematiche sono le diverse versioni che Giorgio Vasari fornisce nelle due edizioni delle *Vite* su opere giottesche presenti al Santo: in quella del 1550 riferisce che Giotto «partissi di Fiorenza per fare nel Santo di Padova alcune cappelle», nella seconda, del 1568, rettifica sul numero di cappelle e aggiunge una palese inesattezza relativa alla committenza: «condotto a Padova per opera de' signori della Scala, dipinse nel Santo, chiesa stata fabricata in que' tempi, una capella bellissima». Ai nostri fini non è necessaria un'analisi specifica dei passi vasariani, così ambigui da ingenerare confusione più che offrire un contributo di conoscenza sostanziale.⁴⁵³ Può essere sufficiente considerare che le affermazioni di Vasari non escludono un riferimento alla sala capitolare, dal momento che già a partire dal 1541 essa veniva di fatto trasformata in cappella funeraria, e dunque poteva a buon diritto essere individuata come tale. Saranno proprio le celeberrime *Vite* vasariane a spingere gli studiosi del XIX secolo a ricercare “le cappelle” giottesche nel frattempo scomparse.

452 Ghiberti, *I commentarii*, 1998, p. 9.

453 Cfr. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di C. Ricci, Roma 1927 (ed. 1550), pp. 130-149; Idem, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura di G. Milanesi, I, Firenze 1906 (ed. 1568), pp. 369-409. Commenta questo cambiamento Romano, *La O di Giotto*, 2008, p. 170 nota 56, che lo ascrive al viaggio di Vasari in Veneto; ma il riferimento resta comunque poco preciso, pur caricato di quel lusinghiero aggettivo di apprezzamento che consente di riconoscere nell'Aretino la fonte delle successive citazioni di una cappella “bellissima” di Giotto al Santo in Malvasia, 1678, vol. I, p. 22 (in cui parla di cappelle dipinte al Santo nel Trecento “dopo la bellissima di Giotto”), e in Baldinucci, 1681, (“Fu per opera de' Signori della Scala condotto a Padova, dove s'era poco avanti fabbricata la Chiesa del Santo e vi dipinse una bellissima Cappella”); come non manca di rimarcare Serena Romano sono evidentemente solo citazioni letterarie, dal momento che nel frattempo gli affreschi trecenteschi erano scomparsi sotto le scialbature.

Già alla fine del XVI secolo Valerio Polidoro non registra alcun resto di affreschi nel Capitolo, ma solo il recente monumento funebre a Riario: il destino di occultamento del ciclo trecentesco si era ormai compiuto del tutto.⁴⁵⁴

Se ora rivolgiamo l'attenzione alle fonti documentarie, a partire dal sempre fondamentale *Archivio Sartori*, è possibile ritrovare le tracce dei lavori realizzati nel tempo nella sala capitolare – con possibili riscontri nella complessa situazione delle strutture architettoniche giunte fino a noi – attraverso le quali seguire “il tipico cammino di progressiva obliterazione di tanti monumenti medievali” percorso anche dal nostro ciclo di affreschi⁴⁵⁵. Il confronto con i giudizi che abbiamo fin qui illustrati restituisce un quadro assai interessante.

Riferimenti indiretti ai primi cambiamenti attuati nel capitolo – il nuovo soffitto a volte – si possono intravedere nelle testimonianze del grande cantiere che ridefinisce il convento in forme nuove e più ampie nella prima metà del XV secolo. È la struttura a volte assai simile a quella dei chiostri, che si è constatata dall'analisi diretta, a indirizzarci in tale direzione. La perdita dei registri della Veneranda Arca di Sant'Antonio precedenti l'anno 1434, non consentono però di sapere quando ebbero inizio tali lavori: la prima notizia certa è relativa al capomastro lapicida Cristoforo da Bolzano impegnato nel completamento del lato sud del chiostro del capitolo nel 1434, e dunque qui attivo presumibilmente da tempo.⁴⁵⁶ La costruzione del nuovo soffitto nella sala capitolare, su cui non resta una documentazione esplicita, poteva aver preceduto di qualche tempo gli interventi nei chiostri oppure essersi svolta in parallelo ad essi. Secondo Antonio Sartori due documenti, l'uno dell'8 giugno 1435, l'altro dell'11 gennaio del 1444, potrebbero farvi riferimento, dalla necessità di ricostruire le celle dei frati poste di sopra.⁴⁵⁷ Si è già notato che le nuove volte mutilano gli affreschi nelle parti alte di tutte le pareti e che questo intervento si situa in anni assai vicini – e forse addirittura di poco precedenti – la redazione del *Libellus* di Savonarola.

Un lavoro di poco successivo, la costruzione del chiostro del Noviziato, nel tardo XV secolo, che comportò la costruzione di un muro dietro alla parete est del capitolo⁴⁵⁸, fu probabilmente la causa della chiusura delle due bifore ai fianchi della *Crocifissione*, secondo quanto aveva ipotizzato padre

454 V. Polidoro *Le religiose memorie*, Venezia 1590.

455 Cfr. Romano, *La sala capitolare*, 2011, p. 418.

456 Cfr. Danieli, *Il muraro*, 1995, pp. 230-234.

457 Cfr. Sartori OFMConv., *Archivio Sartori*, 1983, p. 618, n.3 «8 giugno 1435 si accenna a lavori nel capitolo. Probabilmente si tratta del soffitto, sopra il quale si preparano celle, AdA, reg. 330, p.35». *Ibidem*, n.5: 11 gennaio 1444, I lapicidi (Giampiero di Venezia, che ha con sé un figlio, e altri) lavorano «in lo capitolo» (AdA, reg 334, c. 46v). Dall'*Archivio Sartori* altre notizie: nel 1442 lastre di vetro per due finestre (*Ibidem*, p.618, n.4: 4 giugno 1442, «Per fenestre de vero facte da nuovo in lo capitolo fo verii 430 per s. pic. 6 l'uno L. 53:15» (AdA, reg 333, c. 36); nel 1460 morse di ferro tonde e quadre, probabilmente per le colonne delle trifore verso il chiostro *che dunque già esistevano ed erano presumibilmente già usurate* (*Ibidem*, p.618, n.7: 2 settembre 1460, il fabbro ferraio Domenico Montanaro viene pagato per «dui cerchi tondi e tri quadri de ferro messi a tri capitelli de le colone soto el capitolo del Santo» L. 13:12 (AdA, reg. 346, c. 43); n.8: Domenico Montanaro aveva fatto 4 cerchi per due colonne al capitolo. Così pure altri lavori anche per reliquiari, AdA, reg. 347, p. 23v).

458 Cfr. il paragrafo precedente.

Bernardo Gonzati⁴⁵⁹: tale drastica decisione, attuata già allora o più tardi, ebbe comunque come conseguenza l'eliminazione dell'originaria fonte di luce sulla parete di fondo e a fianco della scena principale del ciclo pittorico, cambiandone irreversibilmente la percezione.

Nel secolo successivo altre notizie da fonti documentarie ci fanno conoscere nuovi e ancor più distruttivi interventi nella sala. Se nel 1508 è registrata la richiesta di erigere un altare che non sarà effettivamente realizzato, nel 1540 invece venne approvata e poi attuata la costruzione di un grande monumento funebre per il cardinale Cesare Riario, al centro della sala, e di un altare, addossato alla parete sud, che comportò la distruzione di tutta la fascia centrale degli affreschi trecenteschi.⁴⁶⁰

Anche in questo caso il duro colpo inferto all'integrità dei dipinti è quasi contemporaneo a una fonte letteraria che esprimeva un significativo apprezzamento, quella di Michiel.

Un esplicito cambio di funzione della sala nel XVII secolo sancisce il definitivo occultamento degli affreschi: tra 1633 e 1635 il monumento Riario è asportato (e collocato nell'adiacente 'andito') per far posto a grandi armadi *per le argenterie addossati alle pareti*.⁴⁶¹ Poco dopo, nel 1643, Lorenzo Bedogni dipinge nuovi affreschi sulle pareti est, nord e sud, quale sfondo decorativo degli armadi, dell'altare e di una porta che nel frattempo era stata aperta in direzione della sagrestia.⁴⁶² A questa data, evidentemente, il ciclo giottesco, già mutilato in più parti, non era più visibile, e resterà tale per i successivi due secoli.⁴⁶³

Un paio di decenni dopo si giungerà a una decisione ancor più drastica: ricostruire radicalmente la sala per fare al suo posto una nuova cappella delle reliquie. Solo le eccessive difficoltà tecniche – il rischio di mettere in pericolo la statica di tutto quel settore del chiostro – imporranno di abbandonare il progetto e cercare una diversa soluzione, che porterà alla realizzazione del capolavoro barocco di Filippo Parodi, dietro il tornacoro della basilica.⁴⁶⁴

Il confronto tra le diverse fonti, per certi aspetti contraddittorie, sollecita alcune riflessioni sui motivi del fenomeno ora tratteggiato di progressiva – e precoce – oblitterazione degli affreschi trecenteschi, che implica i modi in cui si modificano le percezioni e mutano gli impatti dei messaggi veicolati da un apparato figurativo originariamente pensato per le specifiche funzioni della sala.

459 Cfr. Gonzati, *La Basilica*, 1852/53, vol. I, p. 265, e il paragrafo precedente.

460 Sartori OFMConv., *Archivio Sartori*, 1983, p. 618, n. 14.

461 Sartori OFMConv., *Archivio Sartori*, 1983, p. 619-620, nn. 18-34. Secondo Antonio Sartori è *probabilmente durante tali lavori che sono occluse le due bifore della parete est, per il documento che registra: strappate le fenestre del capitolo*, *Ibidem*, p. 620, n. 30.

462 Sartori OFMConv., *Archivio Sartori*, 1983, p. 620, n. 38.

463 Ad esempio, nel 1724 sono registrati lavori di imbiancatura delle pareti, cfr. Sartori OFMConv., *Archivio Sartori*, 1983, p. 620, n. 45.

464 Cfr. Sartori OFMConv., *Archivio Sartori*, 1983, 1666, 22 febbraio: la Ven Arca con il consenso del capitolo conventuale, delibera di costruire la nuova cappella delle reliquie nella sala del Capitolo (dopo che erano stati demoliti gli altari di S. Canziano e del Cristo Passo, tra 1651-54, dove in parte erano conservate le reliquie); poi ci sarà un ripensamento dopo che i lavori erano già iniziati, cfr. Bordin, *Profilo storico-spirituale*, 1976, p. 24, sulla base di Gonzati, *La Basilica*, 1852/53, p. 95-96 e p. LXXVI doc. LXXV.

È innanzitutto singolare che, in perfetta sincronia con l'altissimo apprezzamento critico del ciclo pittorico del Santo testimoniato nel *Libellus* di Michele Savonarola, il quale oltretutto ci rende nota quella sorta di 'pellegrinaggio artistico' che spingeva giovani pittori a Padova – il Santo compreso – sulle tracce dei prestigiosi modelli giotteschi, ebbene, che proprio allora si sia dato l'avvio ai primi lavori di trasformazione architettonica della sala, che comportarono distruzioni degli affreschi di non poco conto e aprirono la strada alle ulteriori perdite successive. E ancora altri interrogativi ci pone quella data – 1458 – graffita sotto l'immagine di sant'Antonio, segno dell'esistenza (presumibilmente una persistenza, con origini più remote) di una devozione più tradizionale, di matrice religiosa, in un momento in cui il nuovo soffitto aveva già intaccato la leggibilità di una delle *Storie* del Santo – il *Martirio di Marrakesh* – e l'integrità della loggia illusionistica in cui quella stessa immagine sacra era inserita.⁴⁶⁵ Chi decise quei primi lavori, la dirigenza dei frati del Santo, lo avrà fatto, presumibilmente, per far fronte a necessità pratiche di adeguamento del convento alle mutate esigenze della comunità – probabilmente il dormitorio soprastante – ma non era certo inconsapevole delle perdite che quelle scelte comportavano nell'apparato figurativo della sala capitolare, intaccando la loro leggibilità e comprensione.

C'è da chiedersi se ciò sia avvenuto semplicemente per le ragioni di esigenze pratiche anteposte alla conservazione delle pitture antiche – già questo segno di un loro deprezzamento – e non anche in conseguenza di una percezione di inadeguatezza del messaggio proposto dal severo ciclo trecentesco, forse non più chiaramente inteso o comunque non in linea con una identità francescana mutata; e tutto ciò nonostante la persistenza dell'apprezzamento sul piano estetico da parte di esponenti rilevanti della cultura laica e degli artisti, e magari in polemica con essi.⁴⁶⁶ In queste dinamiche oggi difficili da ricostruire dobbiamo constatare che nemmeno la presenza di un'immagine di sant'Antonio sicuramente oggetto di devozione poté salvare il ciclo dipinto dal suo destino di progressiva distruzione; anche quel riquadro subirà il destino del nascondimento sotto le scialbature, a differenza di altre raffigurazioni del Santo presenti in basilica, simili nell'aspetto e nella cronologia, quali la figura di *Sant'Antonio* del pilastro nord-ovest del presbiterio o la lunetta della vecchia porta della sacrestia, che verranno invece preservate inalterate o parzialmente rifatte.

Tra i documenti citati in precedenza, Francesca d'Arcais ha opportunamente richiamato l'attenzione su quello del 30 ottobre 1508⁴⁶⁷, che riferisce della concessione dei francescani del Santo al *Nobili d. Aluisio Brevio, q. D. Marci, Civi veneto*, di costruire un altare e un sepolcro nella sala del capitolo, specificando con esattezza la localizzazione, ovvero il «Locum in parte Capituli dicti conventus ubi

465 Cfr. il paragrafo 'La sala capitolare e i laici'.

466 O forse per un accumularsi delle due istanze di cambiamento. Si considerino, per confronto, le vicende del grande affresco nell'abside della Basilica Inferiore di Assisi, che nelle descrizioni seicentesche, prima della sua sostituzione con un'altra raffigurazione, non si era più in grado di comprendere pienamente, cfr. in proposito il recente Bollati, *Gloriosus Franciscus*, 2012.

467 D'Arcais, *La presenza di Giotto*, 1984, p. 7.

pictus est Crucifixus inter utramque cathenam ferream et in medio ipsius capituli incipiendo a pictura predicta usque ad portam capituli quanta est latitudo duarum catenarum ferrearum».⁴⁶⁸ Si tratta della prima esplicita menzione dell'affresco raffigurante la *Crocifissione* (in accordo con quanto scriverà di lì a pochi anni Marcantonio Michiel) posto esattamente al centro della parete, e di fronte alla porta verso il chiostro (che sembrerebbe essere indicata come l'unica o per lo meno la principale); vengono inoltre citate le catene del soffitto, segno di un'attenzione rivolta alla staticità della sala già agli inizi del XVI secolo, dopo la realizzazione delle volte quattrocentesche. Ma è interessante anche un altro atto di poco successivo (9 marzo 1520), che sembra contraddire quello appena visto, dal momento che vi si afferma una volontà di segno opposto dei frati, i quali rifiutano una richiesta analoga avanzata dalla nobile famiglia de Cumani («quod ipsi velent adornare et adaptare in modum capelle et ibi hedificare unum altare»).⁴⁶⁹ Dunque in entrambi i casi sembra che i progettati altari e sepolcri non siano stati effettivamente realizzati e che la sala svolgesse ancora la funzione di capitolo; solo nel 1540, probabilmente sotto più potenti pressioni, sarà dato il consenso, e sarà poi portato a compimento, un progetto simile per il defunto cardinale Cesare Riario, con cui trasformava di fatto la spazialità interna, e forse anche la sua funzione.⁴⁷⁰

È un peccato non sapere se nella prima metà del Cinquecento, oltre alla scena della *Crocifissione*, fossero ancora in vista anche le parti del ciclo affresco non intaccate dalle distruzioni *imposte* dalle volte quattrocentesche e se in particolare le figura di sant'Antonio continuasse a richiamare la devozione. È stato questo, in ogni caso, il periodo in cui la sala venne ripensata nella sua spazialità e nella sua funzione. Come si è già visto, il fatto che fossero avanzate richieste per la realizzazione di tombe non dovrebbe di per sé essere segno di una trasformazione in cappella di famiglia della sala capitolare e di un suo radicale cambiamento d'uso.⁴⁷¹ Ma con l'inserimento di un grande monumento funebre per il cardinale Riario e di un altare sulla parete sud veniva di fatto modificato l'asse principale, da ovest-est a nord-sud (e forse già in quell'occasione si decise di conseguenza di aprire una nuova porta sulla parete nord), togliendo alla *Crocifissione* affrescata quella centralità che era

468 Sartori OFMConv., *Archivio Sartori*, 1983, p. 618 n. 9: il 30 ottobre 1508 in cui si richiama il fatto che "I PP. del Santo" «concesserunt Nobili d. Aluisio Brevio q. D. Marci, Civi veneto (...) Locum in parte Capituli dicti conventus ubi pictus est Crucifixus inter utramque cathenam ferream et in medio ipsius capituli incipiendo a pictura predicta usque ad portam capituli quanta est latitudo duarum catenarum ferrearum, in quo loco jdem d. Aluisius construere possit unum altare sub titulo B. Marie ante illud Sepulcrum pro se et alijs defunctis successoribus suis secundum eius ordinationem» (trascrizione del documento in ASP, Notarile, t. 3393, c. 189).

469 Sartori OFMConv., *Archivio Sartori*, 1983, p. 618, n. 11: nel capitolo conventuale il P. Guardiano «proposuit qualiter illi nobiles de Cumanis summa cum instantia quesierunt et petierunt quod patres velint sibi concedere Capitulum quod ipsi velent adornare et adaptare in modum capelle et ibi hedificare unum altare expendendo ad summam ducentorum ducatorum et plurium (...) Ad quod propositum omnes ferre patres responderunt quod talis locus capituli sit publicus nolebant quod concederetur nisi predicti nobiles exprimerent et essent contenti facere expensas tales huiusmodi locus exquireret iuxta declarationem opificum et quod guardianus R.dus daret sibi tale responsum» (trascrizione del documento in ASP, SA, reg. 187, c. 85).

470 A partire dal 1540 i documenti relativi alla realizzazione nella sala del capitolo del monumento funebre al cardinale Cesare Riario (Sartori OFMConv., *Archivio Sartori*, 1983, p. 618, n. 12-14).

471 Cfr. paragrafo 'La sala capitolare e i laici'.

non solo 'fisica' ma anche ideale, e che, anzi, diventava una sorta di doppione della nuova analoga scena dipinta su tela nella pala del nuovo altare. L'inserimento di quest'ultimo, inoltre, comportando un'ulteriore pesante distruzione negli affreschi sulla parete sud, distruggeva anche la simmetria e la completezza dei riferimenti biblici iscritti nei cartigli delle figure affacciate nelle logge: è molto probabile che già allora quella parte del ciclo dipinto sia stata coperta dallo scialbo (e di conseguenza la parete opposta, figurativamente simmetrica), nascondendo anche l'immagine di sant'Antonio, ormai privato della rete di rapporti figurali e scritturali che lo legava alle altre immagini delle due finte logge. Se così è avvenuto è stato allora il punto di arrivo di quel cambiamento – di gusto estetico ma anche di cultura religiosa – che ha cancellato un'espressione tra le più alte dell'identità francescana trecentesca.

4.3.2. La riscoperta degli affreschi tra Ottocento e Novecento

Gli affreschi trecenteschi che oggi vediamo nella sala del capitolo sono stati riscoperti in tempi diversi. Ciò ha influito anche sullo stato di conservazione e sul loro aspetto attuale, soprattutto per le ridipinture e i rifacimenti. Le tappe della riscoperta, sebbene più volte rievocate, verranno ripercorse per rilevare le informazioni utili all'analisi iconografica.

Nel 1835 Pietro Selvatico si fa promotore delle prime ricerche degli affreschi di Giotto testimoniate dalle fonti storiche, a lui ben note, avvalendosi del pittore Lorenzo Pinzon. L'esito dell'operazione è la riscoperta da sotto lo scialbo di una scena nella parete est, vicino all'angolo con la parete sud, la quale però, per il suo cattivo stato, nel giro di poco tempo si perde del tutto. Selvatico stesso definisce il soggetto come «avanzi di uno spartimento figurante varii monaci intorno ad un leggio».⁴⁷² Di seguito a questo primo risultato, la Veneranda Arca di Sant'Antonio si fa carico di proseguire le ricerche, che portano allo scoprimento della scena soprastante, con il *Martirio dei francescani a Marrakesh*.⁴⁷³ I due episodi danno l'avvio all'entusiasmante stagione dei ritrovamenti.

Nel 1851 padre Bernardo Gonzati, impegnato nella stesura della prima monumentale monografia dedicata alla storia della basilica antoniana (che uscirà postuma per la repentina morte dell'ancor giovane ma già eruditissimo autore), riprende il progetto di ricerca dei dipinti giotteschi, coinvolgendo il fratello, padre Lodovico, canonico vicentino e dilettante di pittura. L'intervento, sostenuto dalla Veneranda Arca del Santo, consente di rimettere in luce gli affreschi delle pareti sud, prima, e nord, poi; il lavoro verrà portato a termine dai pittori Angelo Gasperini e Lorenzo Pinzon, dopo la morte del benemerito padre Bernardo.⁴⁷⁴

472 P. Selvatico, *Sulla cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti, osservazioni di Pietro Estense Selvatico*, Padova 1836, p. 31.

473 Cfr. Sartori OFMConv., *Archivio Sartori*, 1983, p. 620, n. 46-47. Si vedano inoltre più avanti le lettere polemiche di Selvatico pubblicate nella "Gazzetta Privilegiata di Venezia".

474 Gonzati, *La Basilica*, 1852/53, vol. I, pp. 33, 265-270.

Per altri ritrovamenti si deve attendere il 1914, quando su impulso del presidente della Veneranda Arca Nicolò de Claricini, sono riportati in luce i frammenti di una *Crocifissione* sulla parete est e le tracce di due bifore ad essa originariamente affiancate e poi murate, che vengono ricostruite; in realtà le maggiori attenzioni del conte padovano nella ricerca degli affreschi giotteschi al Santo sono dedicate all'“andito”, dove, tra anni Venti e Trenta, sono riscoperti i resti del ciclo trecentesco comprendente i due *Alberi* francescani.⁴⁷⁵

La sala capitolare è oggetto di rinnovate attenzioni in occasione delle celebrazioni dell'anniversario antoniano del 1931: destinata ad accogliere il grande flusso di pellegrini previsto, sono sistemate la porta e le finestre verso il chiostro con nuovi serramenti e vetrate.

Nel secondo dopoguerra la sala viene adattata a penitenzieria, al cui fine sono addossati alle pareti confessionali lignei e viene rifatto il pavimento.⁴⁷⁶

Negli ultimi decenni, spostata la penitenzieria nel lato opposto del chiostro, l'antica sala capitolare è stata adibita a cappella, dedicata in particolare all'accoglienza di gruppi di pellegrini stranieri.

Una particolare attenzione merita la grande monografia di Bernardo Gonzati (1852-3)⁴⁷⁷, non solo per il suo valore storico, ma anche perché il dotto frate della comunità francescana di Padova, uno dei protagonisti della riscoperta e del primo restauro degli affreschi, lascia di essi una preziosa testimonianza; in quella sede vengono anche pubblicate le prime estese riflessioni critiche sul ciclo ritrovato, corredate da un pregevole disegno di Giovanni Battista Volpato.⁴⁷⁸ (fig. 54) L'entusiasmo di padre Bernardo per il ciclo giottesco non era, semplicisticamente, ingenuo orgoglio per la grande scoperta o partigianeria del frate Minore, ma un apprezzamento fondato su una solida erudizione (Gonzati ricerca e pubblica sistematicamente i documenti sul Santo e dimostra una buona conoscenza della letteratura critica), unita a una curiosità e a una capacità di osservazione che lo spingono a notazioni 'dal vivo' di grande sensibilità e a confronti generalmente pertinenti.⁴⁷⁹

La precisa conoscenza delle fonti, tra l'altro, consente a Gonzati di sapere che in origine esistevano finestre anche sulla parete est, tanto da indurlo a ritenere che qui si aprisse in origine un loggiato simile alla parete opposta e di conseguenza non potessero esserci pitture da riscoprire (saranno

475 Cfr. Archivio della Veneranda Arca di Sant'Antonio (d'ora in poi indicata con “AdA”), *Protocollo sedute del Collegio di Presidenza 1914*, p. 7 n. prot. 24. Il frammento degli *Anziani* astanti alla *Crocifissione* venne pubblicato da Suzanne Pichon, *Gli affreschi di Giotto al Santo*, 1924-25, pp. 26-32.

476 Cfr. Negri, Sesler, *L'andito*, 1985.

477 Gonzati, *La Basilica*, 1852/53, vol. I, pp. 33, 265-270. Sull'opera di storiografo e sulle vicende della monumentale pubblicazione sulla basilica antoniana, che uscì postuma, completata da padre Isnanghi, cfr. V. Gamboso, *Bernardo Gonzati storico della basilica antoniana*, in *Storia e cultura al Santo*, a cura di A. Poppi, Vicenza 1976, pp. 353-365.

478 Sartori OFMConv., *Archivio Sartori*, 1983, pp. 620-621, nn. 48-49; Gonzati, *La Basilica*, 1852/53, vol. I, pp. XV (nella *Prefazione* annuncia “L'Opera nostra abbraccia eziandio la storia, le arti, i monumenti dei luoghi sacri adiacenti [la basilica]: il Capitolo sì celebrato per li freschi recentemente scoperti e per altri da scoprirsi”). Su Volpato (Bassano del Grappa, 1822-1893) cfr. la scheda di A. Brotto Pastega, *Volpato Giambattista*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, Milano 2003, vol. II, pp. 844-845.

479 Per un inquadramento storico della figura di Bernardo Gonzati (curiosamente indicato in molte pubblicazioni moderne con il diminutivo 'Bernardino', che non trova a mia conoscenza alcun riscontro), cfr. Gamboso, *Bernardo Gonzati*, 1976.

ripristinate nel 1914, come si è detto, ma in dimensioni assai minori di quanto pensasse lo storico francescano): tale convinzione – che escludeva a priori una scena di *Crocifissione* – induce Gonzati a una interpretazione iconografica inesatta del ciclo, in cui viene forzata la testimonianza di Michiel sulla presenza di una *Passione*. Nel descrivere le aperture sul lato ovest, verso il chiostro del capitolo, Gonzati prospetta una situazione sostanzialmente corrispondente a quanto vediamo ancora oggi, assegnandola però alla seconda metà del Duecento.⁴⁸⁰ Che le aperture verso il chiostro fossero come le vedeva Gonzati a metà del secolo sembra avere riscontri nei rilievi effettuati nell'età delle requisizioni napoleoniche e austriache a inizio Ottocento.⁴⁸¹

Fondamentale è seguire la descrizione del restauro degli affreschi offerta dallo storico francescano, ricca di dettagli tecnici, che offre una guida per riconoscere le parti più o meno rovinate, le ridipinture e i rifacimenti. Come è dichiarato apertamente dallo stesso Gonzati, infatti, gli interventi messi in atto in seguito alla messa in luce dei dipinti vennero intesi come conservativi e integrativi insieme, comportando, appunto, ridipinture e integrazioni delle lacune.

L'impresa è iniziata nel 1851 nella parete sud, ad opera del fratello Lodovico (“noto per altre opere in tal guisa ridonate alla patria”): «dopo due mesi di assiduo lavoro, ricompariva l'affresco che presentiamo disegnato al lettore nella Tavola⁴⁸² (...). La prima cosa, bagnava egli il Gonzati con acqua pura di calce quel tanto della parete che imprendeva a scoprire. Poi, impiegando un ferro elastico senza punta, sollevava leggermente l'intonaco dei vari strati che ricadeva in minutissime briciole. A detergere quindi dalla polvere ciò che veniva grado grado apparendo, usava non altro che latte digrassato e tiepido; che non appena applicavasi, ecco rianimarsi i colori, e uscirne netto e fresco il dipinto.»⁴⁸³ Se ne può dedurre, dunque, che i “vari strati” d'intonaco fossero il risultato di più scialbature sovrapposte, mentre la tecnica di rimozione utilizzata potrebbe aver comportato l'asportazione dello strato più superficiale del dipinto trecentesco, con le eventuali finiture a secco; l'applicazione di “latte digrassato”, a sua volta, ha presumibilmente introdotto nella pellicola pittorica la caseina, che oggi sappiamo pericolosa per gli effetti che produce a lungo termine.

La descrizione dell'aspetto della parete su cui si stava intervenendo ci indirizza nell'individuare le integrazioni effettuate: in quella «a tramontana, nella quale sotto la direzione di lui [Lodovico Gonzati] si sta adesso lavorando (...) le mani d'uomini poco curanti e profani la danneggiarono assai: ond'è che una sbarra di ferro infissa tutto lungo il muro, divise a metà il petto di quante figure

480 Gonzati, *La Basilica*, 1852/53, vol. I, p. 265, in base ai antichi documenti che già nel Duecento citano una sala capitolare nel convento: «i lati maggiori erano anticamente aperti da grandi porte archiacute e finestre binate; ma quando nel secolo XV si edificò il chiostro detto del Noviziato, convenne otturar quello che guarda ad oriente; l'altro rimase intatto qual si vede oggidì: quivi gli archi, i capitelli, le colonne, gli stipiti, il basamento, tutto è di un gotico puro come portavano i tempi».

481 Quello di Antonio Noale del 1802, e quello anonimo del 1812, in cui vengono segnate le basi delle colonne delle trifore, cfr. *S. Antonio 1231-1981*, 1981, schede di L. Camerlengo nn. 293 e 294, pp. 438-439.

482 Si tratta del disegno eseguito da Giambattista Volpato, cui si accennerà più avanti.

483 Gonzati, *La Basilica*, 1852/53, vol. I, 1852, p. 266.

v'avevano, e l'apertura di una porta che mette nella sagrestia, ne distrusse due per lo meno, di cui non rimangono che mezze le teste. Il collocamento degli armadii, od altra cagione che non sapremmo dir quale, noque pure agli inferiori scomparti architettonici, che in alcun luogo smarrirono quasi del tutto.» Si spiegano in tal modo le fasce di pittura ricostruita che si intuiscono nelle figure e nelle finte architetture contigue; inoltre se padre Gonzati rilevava che le specchiature marmoree avevano subito danni per la presenza degli armadi addossati alla parete e che in alcune parti risultavano sostanzialmente perdute (*si smarrirono quasi del tutto*) significa che in questa zona della decorazione pittorica, oggi apparentemente completa, ci sono stati più o meno estesi rifacimenti. Su questa parete viene anche annotato che la figura di San Giovanni Battista «ha scortecciata alquanto la faccia, come son quasi corrose le parole» del cartiglio.

«Nella parete di mezzogiorno» continua Gonzati «i guasti, nell'atto dello scoprimento, apparvero assai meno gravi. (...) quel tanto di architettura che il tempo avea scancellato, fu rifatta con tal maestria del Canonico Gonzati, che l'occhio più esperto non vi ravvisa traccia di rinnovamento».⁴⁸⁴

Queste annotazioni ci consentono di capire lo spirito con cui veniva affrontato lo scoprimento di pitture medievali assai deteriorate, il cui aspetto non poteva soddisfare gli occhi dei contemporanei e ci mette sull'avviso che gli interventi di integrazione erano condotti non in modo riconoscibile, ma al contrario, con l'intento di ricostituire *in toto* 'l'aspetto originario' che si presumeva dovesse avere il ciclo.⁴⁸⁵

Tale logica emerge con chiarezza anche nella tavola disegnata da Giovanni Battista Volpato raffigurante la parete sud.⁴⁸⁶ (fig. 54) Il confronto con la situazione attuale non riflette l'aspetto degli affreschi in modo fedele e puntuale: i due perduti archi centrali in corrispondenza dell'altare sono ricostruiti in alto e ai lati in misura maggiore rispetto a quanto resta effettivamente (lì dove

484 Gonzati, *La Basilica*, 1852/53, vol. I, p. 266.

485 Interessante registrare che in una situazione e in tempi non distanti, nel 1837, e in un luogo a sua volta sottoposto all'autorità della Veneranda Arca di Sant'Antonio – l'oratorio di San Giorgio – si era proceduto in modi diversi, quando si era riscoperto un altro ciclo pittorico trecentesco ad opera di Ernst Förster, lasciando le lacune non colmate ed evitando ridipinture: quel restauro era stato molto apprezzato da Cavalcaselle e dallo stesso Selvatico; cfr. L. Baggio, *I restauri ottocenteschi nell'oratorio di San Giorgio: la riscoperta (1837-1845) I*, «Il Santo», 39 (1999), pp. 447-466 e L. Baggio, *I restauri ottocenteschi nell'oratorio di San Giorgio: riflessioni e prassi operativa (1838-1874). II*, «Il Santo», 39 (1999), pp. 699-756..

486 Su Giambattista Volpato un solo accenno in Gamboso, *Bernardo Gonzati*, 1976, p. 359: *il giovane e bravo disegnatore bassanese G. B. Volpato*, il quale aveva già collaborato con Gonzati nella pubblicazione di poco precedente *Il Santuario delle reliquie ossia il tesoro della Basilica di S. Antonio di Padova*, Padova 1851, in cui il dotto francescano annunciava di aver “disegnata l'opera che avrà per titolo = *La basilica di s. Antonio di Padova illustrata nella sua storia, nelle arti, ne' monumenti, ne' sacri riti*” (p. IV), “come saggio di quanto verrò pubblicando di più voluminoso e monumentale della basilica di s. Antonio” (p. VIII), che, tra le tante altre cose, “descriverà con tinte possibilmente vivaci i freschi bellissimi dell'Avanzo, dell'Altichieri, del Menabuoi; quelli ancor più preziosi del Giotto che speriamo almeno in parte recuperare” (p. V). E ancora, specifica più avanti, “E conciossiachè le parole non basterebbero a far conoscere tutti i pregi degli oggetti migliori di arte, l'edizione sarà corredata da quaranta e più tavole, poche prospettiche, le più a proporzioni e misure geometriche, da valenti artisti disegnate ed incise.” (p. VI). Nel primo volume della monumentale storia della basilica, Gonzati conclude la prefazione dicendo “Non saprei por fine alla prefazione senza tributare le debite lodi ai valorosi Artisti che concorsero a corredar l'Opera d'incisioni litografiche eseguite con gusto ed amore. Giambattista Volpato di Bassano, il cui nome ci ravviva la memoria di una gloria italiana, e la cui rara modestia è incitamento a maggior lode, ne ritrasse i disegni pressochè tutti dal vero e in parte gl'incise.”, p. XVI.

l'incorniciatura barocca dipinta attorno al dossale è stata risparmiata). Inoltre le misure e le proporzioni di diversi elementi disegnati (per esempio la disposizione delle mensoline dell'architrave superiore) non rispettano esattamente quelli degli affreschi. Si intendeva, insomma, presentare al lettore la situazione così come veniva idealmente ricostruita dagli scopritori ottocenteschi.

Qualche ulteriore informazione sull'aspetto gli affreschi, dal loro ritrovamento nell'Ottocento in poi, è possibile estrapolarla anche da altre fonti, a partire da Pietro Selvatico, tra i principali promotori della rivalutazione e della salvaguardia delle opere di Giotto a Padova.

È oggi motivo di rammarico che il nobile studioso padovano non abbia lasciato una descrizione dettagliata del primo dipinto da lui riscoperto nella sala capitolare e che nel giro di poco tempo scomparve. Selvatico ne accenna una prima volta in forma assai stringata in una nota entro la monografia dedicata alla cappella Scrovegni data alle stampe nel 1836: «La Cappella del Capitolo nella Basilica del Santo, citata dal Vasari come opera bellissima di Giotto, e sorgente di tanti errori per commentatori dell'aretino biografo, venne da molto tempo imbiancata. Tentati ripetute prove per togliere dalle pareti il bianco sovrapposto; ma non mi fu possibile ritornare in luce se non gli avanzi di uno spartimento figurante varii monaci intorno ad un leggio.»⁴⁸⁷

Selvatico torna successivamente sull'argomento nelle due edizioni della sua guida artistica di Padova, registrando i ritrovamenti e i cambiamenti nel frattempo intervenuti nella sala dal capitolo, ma in modi inaspettati. Nella *Guida di Padova e della sua provincia* del 1842, dopo aver parlato della sacrestia e della stanza attigua, dice: «da questa si passa in una vasta cappella chiamata il Capitolo, ove erano le famose pitture di Giotto ricordate dal Savonarola, dal Vasari, dall'Anonimo, e che il P. Della Valle credeva ravvisare in vece in quelle della mentovata cappella di s. Felice. Ora è tutto imbiancato.»⁴⁸⁸

Nella *Guida di Padova e dei suoi principali contorni* del 1869 la descrizione si fa ampia: «(...) Il Savonarola, l'Anonimo Morelliano ed il Vasari ci lasciarono scritto che in questo luogo [la sala del capitolo] avea dipinto *Giotto*. Non aparendo traccia di pittura, si stimò per molto tempo, che l'indicazione dei prefati scrittori fosse errata. Venne tolto il dubbio dalla assidua pazienza del P. Gonzati e del fratello di lui, perocché essi, detergendo con diligentissime cure i ripetuti imbiancamenti, giunsero a scoprire alcune fra le pitture accennate dai vecchi libri, giacché le altre erano senza riparo perdute.

- Conservate rimangono soltanto le seguenti.

- Sulla parete a cui è addossato l'altare, in quattro spartimenti, i santi Isaia, Daniele ed Antonio, ed uno scheletro figurante la Morte.

- Nella opposta, S. Chiara, S. Francesco, S. Giovanni Battista e il re Davidde.

⁴⁸⁷ Selvatico, *Sulla cappellina*, 1836, p. 31, nota 1.

⁴⁸⁸ P. Selvatico, *Guida di Padova e della sua provincia*, Padova 1842, p. 174.

Nelle due lunette, poi poste a fianco degli armadii, una mano ben inferiore a quella di Giotto, colori S. Francesco che riceve le stimmate, ed il martirio dei cinque protomartiri del Marocco.»⁴⁸⁹

Nessuna menzione al fatto che era stato lui il primo a tentare di recuperare i dipinti giotteschi, già nel 1835, né che padre Gonzati aveva proseguito i lavori di recupero proprio in seguito al suo impulso. Non si trattava però semplicemente di un eccesso di modestia da parte di Selvatico. Erano infatti intercorse dolorose vicende di scontri e incomprensioni con i responsabili della basilica antoniana (che ci sono note grazie alle ricerche di Antonio Sartori), e il marchese padovano non intendeva evidentemente rinfocolarle. Queste vicende, invece, è bene qui riassumere perché ci danno qualche piccola informazione in più sulla scena perduta.

Nel 1842 una diatriba divide gli 'intendenti d'arte' padovani, quella sull'imbiancatura dell'interno della basilica antoniana, che viene decisa e attuata dall'ente istituzionale, l'Amministrazione della Veneranda Arca di Sant'Antonio. Selvatico, decisamente contrario a tale decisione, rende pubbliche le sue ragioni in una lettera molto polemica e dai toni accentuatamente sarcastici che viene pubblicata nella "Gazzetta Privilegiata di Venezia", il 10 agosto 1842. In essa, tra le argomentazioni della sua contrarietà dell'azione degli 'imbiancatori', non manca di parlare della scena ritrovata nella sala capitolare: «l'interno di questo mirabile monumento [la basilica del Santo] stanno adesso illeggiadrendo gli imbiancatori (...). Né questo è già il primo saggio che gl'imbiancatori abbiano dato di loro perizia nella basilica di cui parlai. Mesi sono trovarono nell'antico capitolo d'essa un pezzo di muraglia di fresco spogliata del bianco che la ricopriva, a fine vi ricomparisce una parte delle antiche pitture di un certo Giotto che, al dire di un certo Vasari, avea dipinto colà. Ricomparvero in fatti cinque o sei figure di monaci posti dinanzi ad un leggio: non gran cosa per vero dire, ma quanto bastava però a conoscere il valor dell'artista. Gl'imbiancatori per altro assennatamente pensarono che quel lurido rimasuglio toglieva al sito decenza, e che era pur meglio ricoprirlo di nuovo col bianco. Ti confesso che in sulle prime la cosa mi aveva messo un po' di stizza in corpo, poiché devi sapere che sino dal 1835, non senza molta fatica, raschiai l'imbiancatura da que' muri, per tornare in luce se era possibile, almeno una parte delle sottoposte pitture; non riuscii che a far rivivere la accennata. (...)»⁴⁹⁰

489 P. Selvatico, *Guida di Padova e dei suoi principali contorni*, Padova 1869, p. 89-90.

490 Vale la pena riportare più estesi stralci di questa gustosa pagina polemica di Selvatico: "l'interno di questo mirabile monumento [la basilica del Santo] stanno adesso illeggiadrendo gli imbiancatori; i quali, fuggendo dalle venerande muraglie la polvere de' secoli, cara solamente ai letterati, lo torneranno in breve bello e liscio che parrà proprio nuovo" e poi aggiunge che "Né questo è già il primo saggio che gli imbiancatori abbiano dato di loro perizia nella basilica di cui parlai. Mesi sono trovarono nell'antico capitolo d'essa un pezzo di muraglia di fresco spogliata del bianco che la ricopriva, a fine vi ricomparisce una parte delle antiche pitture di un certo Giotto che, a dire di un certo Vasari, avea dipinto colà. Ricomparvero infatti cinque o sei figure di monaci posti dinanzi ad un leggio: non gran cosa per vero dire, ma quanto bastava però a conoscere il valor dell'artista. Gl'imbiancatori per altro assennatamente pensarono che quel lurido rimasuglio toglieva al sito decenza, e che era pur meglio ricoprirlo di nuovo col bianco. Ti confesso che in sulle prime la cosa mi aveva messo un po' di stizza in corpo, poiché devi sapere che sino dal 1830, non senza molta fatica, raschiai l'imbiancatura da que' muri, per tornare in luce se era possibile, almeno una parte delle sottoposte pitture; non riuscii che a far rivivere la accennata. (...) Ma ripensando meglio la cosa a mente tranquilla, mi accorsi ch'io avrei avuto tutti i torti a fare quel chiasso; poiché finalmente il bianco riesce più gradito agli occhi che non un traccio di fresco, tutto corroso. (...)"

Le risposte non si fanno attendere, altrettanto sferzanti, e con ulteriori particolari. Nella stessa “Gazzetta” il primo settembre 1842 esce una lettera di Ignazio Frusta: «(...) Pietro Selvatico (nome di cosmopolita rinomanza, caro perfino a le foreste) (...) vede pitture a fresco dietro gli armadi del capitolo [della basilica di S. Antonio], gridando *che meglio si stima un armadio che un famoso dipinto*, mentre quegli armadi sono anteriori ai dipinti sovrapposti!! E qui il buon Selvatico, affratellando la detrazione alla menzogna ed alla malizia, chiude gli occhi al salso dei muri che *solo* produsse col distacco degli intonachi la perdita dei frati a coro, dal Selvatico arditamente battezzati del Giotto; né degna di sua approvazione le cure con che l'amministrazione volle in questo stesso luogo liberare da antica imbiancatura e ridonare agli amatori dei dipinti altro a fresco superiormente collocato, rappresentante uno de' cinque martiri di Marocco in atto d'esser sacrificato per la fede. (...)»⁴⁹¹

La stessa Amministrazione della Veneranda Arca del Santo invia una lettera alla rivista, prontamente pubblicata il 9 settembre, anch'essa con riferimenti alla sala del capitolo: «(...) Dal tempio passò il nostro critico [Pietro Selvatico] all'antico Capitolo, per trarne seme che ci fiutasse onta nuova, e in pubblico foglio volle dire che la nostra *fiacca soprintendenza, più stimando un armadio che un dipinto famoso*, avea lasciato coprir di bianco un fresco di Giotto, da lui poco prima rivendicato alla luce. Il fresco di cui egli fa menzione non istava dietro un armadio, ma in un angolo allo scoperto. Se i cassettoni in cui si allogano le robe della sacristia furono rassettati, e riposti al luogo da cui egli li avea allontanati, il dipinto non n'ebbe offesa, come vorrebbe il poco urbano e meno leale bisiticcio, ma troppo n'ebbe dalla salsedine, che, invasa la parete in cui era riapparso, ne staccò e fece crollare a stiaffe l'intonaco. Smarrita quella pittura e ristorato il muro, fu nostro studio di rifarci del danno che ben ci era noto prima che il sig. Selvatico, maestro non pagato, né pregato, né ringraziato ce lo insegnasse, essere tal dipintore il Giotto da pregiarsi qual gemma ogni opera del suo pennello, purchè tal sia. Il nostro desiderio non fu deluso, ed in una lunetta sotto il soffitto potemmo offrire scoperta e detersa una storia che mostra le ore supreme di cinque protomartiri di Marocco, ed

Aggiungi che mi sembrò non dovesse gran fatto importare a nessuno fossero conservate quelle sue figure secche, istecchite, che paiono morte di fame e di freddo. (...)”, cfr. Sartori OFMConv., *Archivio Sartori*, 1983, p. 206, n. 1.
 491 “Gazzetta privilegiata di Venezia”, 1 settembre 1842, n. 197, pp. 785-786; anche di questa lettera si dà di seguito un più ampio stralcio: «Polemica / Al nobile sig. conte Agostino Sagredo. Su via, presto mano all'abile penna. Retribuisci con plausi compiacenti la leccata cantasera 30 luglio p.p. comparsa nella *Gazzetta di Venezia* il 10 corrente, giacchè l'autore di essa *Pietro Selvatico* (nome di cosmopolita rinomanza, caro perfino a le foreste) *a te mio Agostino* si rivolge (...) vede pitture a fresco dietro gli armadi del capitolo [della basilica di S. Antonio], gridando *che meglio si stima un armadio che un famoso dipinto*, mentre quegli armadi sono anteriori ai dipinti sovrapposti!! E qui il buon Selvatico, affratellando la detrazione alla menzogna ed alla malizia, chiude gli occhi al salso dei muri che *solo* produsse col distacco degli intonachi la perdita dei frati a coro, dal Selvatico arditamente battezzati del Giotto; né degna di sua approvazione le cure con che l'amministrazione volle in questo stesso luogo liberare da antica imbiancatura e ridonare agli amatori dei dipinti altro a fresco superiormente collocato, rappresentante uno de' cinque martiri di Marocco in atto d'esser sacrificato per la fede. (...) Padova, 14 agosto 1842. Sono, mio Agostino, il tuo Ignazio Frusta» [Padova, Biblioteca Civica, BP 624 / IV].

aspetta che il giudizio dei veri intelligenti decida se la tavolozza del gran toscano le fosse madre.

(...)»⁴⁹²

Un'ulteriore testimonianza dello scontro la troviamo in una velenosissima lettera privata di un frate della comunità padovana, padre Giuseppe Mellerio, in cui sono sostanzialmente ribadite le ragioni dell'Arca, rendendoci noto che anche tra i religiosi c'era chi non apprezzava affatto le azioni di Selvatico: «questa stizza gli si è messa in corpo [a Pietro Selvatico], perché gli imbiancatori tre anni sono tronarono ad imbiancare col latte di calce gli avanzi di quelle antiche pitture che esistevano nel Capitolo di detta Basilica, dipintevi (dice Egli) da un certo Giotto al dire di un certo Vasari, e delle quali egli Apostolo come dicesi delle Belle Arti fin dal 1835 col raschiarne il bianco sovrappostovi aveva fatto ricomparire non senza molta fatica cinque, o sei figure di monaci posti dinanzi ad un leggio! (...) Or sappia dunque il P. Selvatico che quel certo Vasari non parla affatto di questi dipinti, i quali non di pregio, ma bruttissime sconciature, sono dipinti del più cattivo pennello del 14^{mo} secolo, quando cioè furono aggiunti alla Basilica i muri per fermar quel locale, e quando quel certo Giotto erano più di 40: anni da che era morto il pover'uomo.»⁴⁹³

Riassumendo la vicenda nei dati che possono interessarci, Selvatico nel 1835 può intervenire nella sala capitolare alla ricerca degli affreschi di Giotto, con il consenso dell'Arca, avvalendosi del pittore Lorenzo Pinzon⁴⁹⁴, fa spostare gli armadi addossati alla parete est, solleva lo strato delle scialbature

492 “Gazzetta privilegiata di Venezia”, 9 settembre 1842, n. 203, pp. 810-812: «(...) Dal tempio passò il nostro critico [Pietro Selvatico] all'antico Capitolo, per trarne seme che ci fiutasse onta nuova, e in pubblico foglio volle dire che la nostra *fiacca soprintendenza, più stimando un armadio che un dipinto famoso*, avea lasciato coprir di bianco un fresco di Giotto, da lui poco prima rivendicato alla luce. Il fresco di cui egli fa menzione non istava dietro un armadio, ma in un angolo allo scoperto. Se i cassettoni in cui si alloggiano le robe della sacristia furono rassettati, e riposti al luogo da cui egli li avea allontanati, il dipinto non n'ebbe offesa, come vorrebbe il poco urbano e meno leale bisiticcio, ma troppo n'ebbe dalla salsedine, che, invasa la parete in cui era riapparso, ne staccò e fece crollare a stiaappe l'intonaco. Smarrita quella pittura e ristorato il muro, fu nostro studio di rifarci del danno che ben ci era noto prima che il sig. Selvatico, maestro nono pagato, né pregato, né ringraziato ce lo insegnasse, essere tal dipintore il Giotto da pregiarsi qual gemma ogni opera del suo pennello, puchè tal sia. Il nostro desiderio non fu deluso, ed in una lunetta sotto il soffitto potemmo offrire scoperta e detersa una storia che mostra le ore supreme di cinque protomartiri di Marocco, ed aspetta che il giudizio dei veri intelligenti decida se la tavolozza del gran toscano le fosse madre. (...) Padova il 1.o settembre 1842.

Amministrazione della Ven.a Arca di S. Antonio.» [Padova, Biblioteca Civica, BP 624 / V].

493 Lettera di p. Giuseppe Mellerio MinConv, in Bib Civica, BP 566, XVII: [intestazione del foglio contenitore con una informazione errata, poi ripetuta in Archivio Sartori:] *Lettera del R. Francesco* [nome errato: è invece Giuseppe nella firma in calce] *Mellerio Min. Conventuale in data 16 agosto 1841 ad un amico contro la lettera del M.re (?) Pietro Selvatico sull'imbiancatura della Basilica di S. Antonio*: «(...) E come? Non senza molta fatica si pone [=Pietro Selvatico] a raschiare i muri degli altri Capitoli per tornare in / luce gli antichi dipinti, e poi non pensa a raschiare i propri Quadri, per cavarne il maggior prezzo possibile? [lo accusa di aver svenduto i quadri di famiglia con gli antenati per poi pentirsene dopo che si era scoperto che uno di essi era di valore] (...) Attendi però, amico, che questa stizza gli si è messa in corpo, perché gli imbiancatori tre anni sono tronarono ad imbiancare col latte di calce gli avanzi di quelle antiche pitture che esistevano nel Capitolo di detta Basilica, dipintevi (dice Egli) da un certo Giotto al dire di un certo Vasari, e delle quali egli Apostolo come dicesi delle Belle Arti fin dal 1835 col raschiarne il bianco sovrappostovi aveva fatto ricomparire non senza molta fatica cinque, o sei figure di monaci posti dinanzi ad un leggio! (...) [altre prese in giro dell'incapacità critica del Selvatico] Or sappia dunque il P. Selvatico che quel certo Vasari non parla affatto di questi dipinti, i quali non di pregio, ma bruttissime sconciature, sono dipinti del più cattivo pennello del 14^{mo} secolo, quando cioè furono aggiunti alla Basilica i muri per fermar quel locale, e quando quel certo Giotto erano più di 40: anni da che era morto il pover'uomo. (...) Di Padova = 16 = Agosto = 1842 = *Il tuo f. Giuseppe Mellerio M. C.*»

494 Cfr. Sartori OFMConv., *Archivio Sartori*, 1983, p. 620, n. 46: “il 28 gennaio 1835 «Il nob. Pietro Selvatico propone di scoprire antiche pitture preziose nel luogo del già capitolo, valendosi dell'opera del sign. Pinzon con L. 100 di corrispettivo pagabili in un mese in due rate». La presidenza accetta la proposta e prega il Selvatico «di sorvegliare

(*non senza molta fatica, raschiai l'imbiancatura da que' muri*) vicino all'angolo con la parete sud, più o meno ad altezza d'uomo, e rimette in luce *gli avanzi di uno spartimento figurante varii monaci intorno ad un leggio* (come dice nel 1836), o *cinque o sei figure di monaci posti dinanzi ad un leggio* (come precisa nel 1842); di lì a poco tempo l'umidità che impregnava la parete sarà la causa della caduta del dipinto riscoperto (*il salso dei muri che solo produsse col distacco degli intonachi la perdita dei frati a coro*, secondo Ignazio Frusta; *la salsedine, che, invasa la parete in cui era riapparso, ne staccò e fece crollare a stiaappe l'intonaco*, secondo l'Amministrazione dell'Arca); successivamente i responsabili dell'Arca fanno risanare il muro e promuovono nuove ricerche nella stessa zona della parete est, ma ad una quota maggiore, rimettendo in luce il *Martirio di Marrakesh* (*Smarrita quella pittura e ristorato il muro, fu nostro studio di rifarci del danno (...) ed in una lunetta sotto il soffitto potemmo offrire scoperta e detersa una storia che mostra le ore supreme di cinque protomartiri di Marocco*), e nel 1842 provvedono a far nuovamente imbiancare la parte inferiore dove era stata fatta la prima scoperta.

Sembra abbastanza chiaro che la leggibilità dello *spartimento* ricomparso per primo fosse molto limitata già al momento del ritrovamento, se il Selvatico si limita a una descrizione così poco precisa: non indica un'ambientazione architettonica, che pure doveva esserci originariamente, in continuità con la parte alta della scena conservatasi; non sa individuare un personaggio specifico né precisare il numero delle figure umane (*varii monaci, cinque o sei figure di monaci*); riesce a vedere comunque un *leggio*, un dato prezioso per tentare di ipotizzare il soggetto della scena. Il giudizio fortemente negativo sulla qualità dell'affresco da parte dei responsabili della basilica potrebbe essere dipeso anche da un deterioramento tale da limitare una visione chiara, oltre che dalla necessità di difendersi dalle accuse di aver male operato, sminuendone il valore.

Gli affreschi della sala capitolare sono descritti analiticamente da Crowe e Cavalcaselle, sempre attenti allo stato di conservazione: nella parete nord giudicano il volto di santa Chiara *one of the least damaged in the building*, la figura di san Francesco *without hands, and repainted as to the feet, but fairly preserved as regards the head*, e degli altri personaggi *part of the face of an aged saint, of stern feature, a much damaged representation of a prophet, and an equally damaged one of a personage crowned with a diadem*. Nella parete sud vedono *three figures; one of an aged person of a grave aspect, much altered by damp; another of a youth holding up his hand as if in the act of speaking; S. Anthony with a scroll in his hand, partly rubbed out and partly restored; and a portion of a painted skeleton*. Delle *Stimmate di san Francesco* ritengono che resti *the mere outline of a composition similar to that of the picture in the Louvre by Giotto*, e in nota specificano che *the*

l'esecuzione» (Archivio dell'Arca, cat. V, fasc. 10)”; *ivi*, n. 47: nota spesa di Lorenzo Pinzon presentata all'Arca il 28 novembre 1837 per vari lavori effettuati, tra cui “(...) Per aver posto mano a scoprire gli affreschi nel capitolo vecchio e nell'ingresso della chiesa pur la parte del chiostro, per ordine della presidenza e del marchese Pietro Selvatico, spesa e fattura L. 60. (...) (Archivio dell'Arca, cat. V, fasc. 12, n. 9)”. I lavori di riordino dell'Archivio dell'Arca attualmente in corso hanno impedito di vedere i documenti qui citati.

outlines and first preparation in verde are here alone preserved, inducendo a ritenere frutto di posteriori ridipinture quello che oggi osserviamo. Discutono infine sull'iconografia insolita dell'*Annunciazione* dipinta sotto il *Martirio di Marrakesh*.⁴⁹⁵

All'inizio del secolo XX una preziosa testimonianza visiva dell'aspetto del portale e delle trifore affacciati aperti verso il chiostro del capitolo è offerta da un rilievo architettonico eseguito da due allievi della Scuola d'arte padovana (maggio 1909), il cui disegno registra la situazione sostanzialmente conservatasi fino ad oggi, salvo la mancanza dei pesanti infissi lignei, realizzati più tardi.⁴⁹⁶

La tappa successiva del recupero degli affreschi, il ritrovamento nel 1914 di un frammento della *Crocifissione*, viene resa pubblica un decennio dopo con un intervento di Suzanne Pichon nel "Bollettino d'arte".⁴⁹⁷ Le fotografie a corredo del testo (figg. 55-57) costituiscono un'importante documentazione visiva dell'aspetto che avevano allora alcune scene del ciclo affrescato. È utile inoltre registrare quello che Pichon vedeva nella parete ovest: «Giotto probabilmente aveva pure dipinto il muro ovest. Ma là non c'è più speranza di ritrovamenti, essendo il muro sostituito ora da una semplice cancellata in legno che delimita il vicino chiostro»: si rileva dunque la chiusura diversa rispetto ai serramenti attuali e una cronologia del loggiato successiva agli affreschi.⁴⁹⁸

Inoltre, la mancanza di qualsiasi riferimento ai resti di specchiature marmoree dipinte nella parte superiore del muro ovest pone l'interrogativo se ciò sia dipeso dal fatto che allora non si vedessero (coperte da intonaci?) o più semplicemente che fossero considerate poco interessanti.

La consultazione dell'Archivio della Veneranda Arca di Sant'Antonio alla ricerca di qualche documentazione in merito al ritrovamento dei resti di *Crocifissione* è stata fortemente limitata a causa dei lavori di trasferimento e di riordino attualmente in corso, che hanno impedito un'indagine approfondita. È stato possibile vedere solo i registri delle deliberazioni della Presidenza dell'Arca, in cui non sono emersi riferimenti a recuperi di affreschi. Ma alcuni lavori di ristrutturazione interna della sala documentati proprio nell'anno 1914, con buona probabilità effettuati in parallelo a quel ritrovamento, ci danno in ogni caso utili informazioni sulle due bifore della parete est, che proprio allora vengono riscoperte. (figg. 58-59)

Nella seduta del 6 marzo 1914, presenti i Presidenti De Claricini, Puozzo, Vecelli, viene discusso il preventivo presentato dallo scalpellino Emanuele Toninello⁴⁹⁹ per sistemare "due grandi bifore scoperte nella parete di levante del Capitolo"⁵⁰⁰.

495 J. A. Crowe – G. B. Cavalcaselle, *A new History of Painting in Italy. From the II to the XVI Century*, I, Early Christian Art. Giotto & his Followers, London – New York 1908 (prima ed. 1864), pp. 245-247.

496 *Rilievi di antiche fabbriche padovane*, a cura di G. Bresciani Alvarez, Padova 1997, p. 74: il disegno è stato eseguito da Terzo Polazzo e Amleto Dal Pra.

497 Pichon, *Gli affreschi di Giotto al Santo*, 1924-25, pp. 26-32.

498 Pichon, *Gli affreschi di Giotto al Santo*, 1924-25, p. 32.

499 All'epoca attivo nella sistemazione della cappella di Santo Stefano, cfr. deliberazioni contenute nei registri delle sedute della presidenza dell'Arca: Archivio della Veneranda Arca di Sant'Antonio (d'ora in poi indicata con "AdA"),

Successivamente, nella seduta del 29 dicembre 1914, si approva il pagamento a Toninello per alcuni lavori da lui effettuati, tra i quali – primo menzionato – è il «ristauro delle 2. bifore scoperte nella parete del Capitolo»⁵⁰¹, e – sempre nella stessa seduta – il completamento dell'intervento alle finestre con «quattro inferriate poste alle bifore scoperte nel Capitolo», ad opera dal fabbro Giovanni Galtarossa, a sua volta molto attivo al Santo in quegli anni⁵⁰².

Di un ulteriore intervento nella sala capitolare, non meglio specificato, si ha notizia nella deliberazione stabilita nella successiva seduta del 10 marzo 1915, in cui «la Presidenza approva l'emissione del Mandato di £ 850:= a favore del Capomastro Borasca Luigi in causa saldo opere di muratori fornite per lavori eseguiti nella Sala del Capitolo e locali annessi», presumibilmente opere murarie a completamento del lavoro di Toninello.⁵⁰³

Protocollo sedute del Collegio di Presidenza 1914, p.23, Numero del protocollo generale 76, seduta del 6 marzo 1914, Oggetto: "Acconto Toninello Emanuele" (lavori nella cappella di S.Stefano); *ivi*, p. 63, Numero del protocollo generale 178I, seduta del 26 settembre 1914, Oggetto: "Lavori di Tagliapietra" (lavori sulla "balaustrata della II. Loggia sulla facciata della Basilica"); *ivi*, p.79, Numero del protocollo generale 239, seduta del 26 settembre 1914, Oggetto: "Pavimento della Cappella S. Stefano"; *ivi*, p.83, Numero del protocollo generale 244, seduta del 26 settembre 1914, Oggetto: "Acconto a Toninello per la Cappella S. Stefano".

500 «Visto il preventivo presentato dal Tagliapietra Toninello Emanuele della spesa occorrente per sistemare i contorni delle due grandi bifore scoperte nella parete di levante del Capitolo, la Presidenza ne prende atto e stabilisce che il lavoro sia eseguito giusta le corse intelligenze, trascurando però di tagliare i piccoli difetti che si rimarcano sui piani inclinati delle spalle delle bifore stesse.» (AdA, *Protocollo sedute del Collegio di Presidenza 1914*, p.7, Numero del protocollo generale 24). Trattandosi di un preventivo di spesa per un lavoro da farsi, è presumibile che la scoperta delle due bifore sia avvenuta poco tempo prima, forse pochi giorni prima, vista la solerzia con cui all'epoca si muove la Presidenza dell'Arca in simili situazioni; il titolo stesso dell'Oggetto (*Bifore nel Capitolo*) che si riferisce solo a questo lavoro, sembra alludere a qualcosa di nuovo o comunque a un problema a sé stante; dalla sintetica nota si deduce che c'era stato un sopralluogo del Toninello insieme a qualcuno della Presidenza, nel corso del quale era già stato discusso il tipo di lavoro da fare, e a quella discussione si fa qui riferimento dando indicazioni su come procedere (*il lavoro sia eseguito giusta le corse intelligenze, trascurando però di tagliare i piccoli difetti che si rimarcano sui piani inclinati delle spalle delle bifore stesse*).

501 AdA, p.113, Numero del protocollo generale 323, seduta del 29 dicembre 1914, presenti i presidenti Colpi, De Claricini, Drigo, Puozzo, Vecelli: «[Oggetto:] Polizza Toninello Emanuele / [Deliberazioni:] Vista la polizza presentata dal Tagliapietra Toninello Emanuele per lavori e fornitura di materiali:

a) per ristauro delle 2. bifore scoperte nella parete del Capitolo £ 1024,-

b) per riordino cornice dei Campaniletti, delle banchine del Io Chiostro e per la copertura con lastre di stillaro (?) del pergolato superiore della facciata £ 732:29

c) per piccole forniture nella Casa in Piazza del Santo ex Moroni £ 68:75

Esaminata dettagliatamente la detta polizza liquidata la I in £ 950:= la II in £ 700.-, la IV in £ 65,- [non è citata una III] Complessivamente £ 1715.- la presidenza approva l'emissione del corrispondente Mandato / [Osservazioni:] Mand[ato] 274».

502 Seduta del 29 dicembre 1914, presenti i presidenti Pasquale Colpi, Nicolò De Claricini, Giulio Drigo, Angelo Puozzo, Angelo Vecelli: «[Oggetto:] Polizza Giovanni Galtarossa / [Deliberazioni:] La Presidenza approva l'emissione del Mandato di £ 500:= in favore del fabbro Galtarossa Giovanni in causa saldo polizza per varie fatture di fabbro eseguite nei locali dell'ex Convento durante il II semestre a. c. [anno corrente] - per ferramenta posta al portone nuovo di fianco al Museo e per le quattro inferriate poste alle bifore scoperte nel Capitolo. / [Osservazioni:] Mand[ato] 337», AdA, *Protocollo sedute del Collegio di Presidenza 1914*, p.130, Numero del protocollo generale 393.

503 Nella seduta del 10 marzo 1915 sono presenti Colpi, De Claricini, Drigo, Vecelli: «[Oggetto:] Lavori murari Sala del Capitolo / [Deliberazioni:] La Presidenza approva l'emissione del Mandato di £ 850:= a favore del Capomastro Borasca Luigi in causa saldo opere di muratori fornite per lavori eseguiti nella Sala del Capitolo e locali annessi e per il passaggio alla Scala. / [Osservazioni:] Mand[ato] 362», AdA, *Protocollo sedute del Collegio di Presidenza 1914*, p.140, Numero del protocollo generale 414. In quegli anni il capomastro Borasca svolgeva non solo normali lavori di manutenzione edilizia per conto dell'Arca, ma anche interventi di supporto ad Achille Casanova, allora impegnato nella decorazione dell'abside della basilica, per la stesura degli intonaci.

Pochi anni dopo quello di Suzanne Pichon, nel 1929, esce uno studio ampio e documentato sui chiostri del Santo ad opera di Caterina Re, che descrive analiticamente anche la sala del capitolo, restituendo una situazione conservativa sostanzialmente corrispondente a quella odierna.⁵⁰⁴

Nel 1937 interviene sull'argomento padre Placido Cortese, non aggiungendo ulteriori notizie a quelle già note, ma pubblicando alcune fotografie utili per il confronto con lo stato attuale: zone degli affreschi allora palesemente rovinati o lacunosi, infatti, oggi appaiono con evidenti segni di ridipinture e reintegrazioni.⁵⁰⁵

Una fonte di notizie assai utile è costituita dal volume dedicato alla memoria di Nicolò de Claricini (presidente dell'Arca dal 1902 alla morte, nel 1946), che le figlie Itta e Beatrice pubblicano nel 1951, attingendo probabilmente a carte private del padre.⁵⁰⁶ Nel rievocarne l'attività al Santo, si riferisce del restauro del chiostro del capitolo effettuato nel maggio 1902, quando, tolti gli intonaci, furono rinvenuti alcuni fori nei muri, interpretati come alloggiamenti di travi di un originario tetto ligneo (se ne pubblica anche una ricostruzione grafica ipotetica);⁵⁰⁷ di seguito si accenna ai lavori nella sala capitolare: «Con opportuni assaggi compiuti nel maggio del 1914 il co. De Claricini fece rimettere in luce le quattro finestre che anticamente si trovavano nella parete verso l'attuale chiostro del Capitolo. Esse erano state talmente rovinati che appena su poche tracce poterono essere ricostruite, uguali alle antiche: si rifecero le inferriate e le vetrate. È logico pensare che al tempo di Giotto questa parete era tutta interrotta da porte e da finestre. Quindi non era quello il luogo da presentare a Giotto per i suoi affreschi.»⁵⁰⁸ Da questo sintetico resoconto – non privo di parti poco chiare, e rivelatore del criterio estetico che guidava i lavori di restauro – non si riferisce di ritrovamenti di affreschi nella sala capitolare, ma solo della scoperta di “quattro finestre” sulla parete verso il chiostro del capitolo, che vengono rifatte “uguali alle antiche” pur “su poche tracce”. Tenendo conto di quanto invece registrato nelle sedute della Presidenza dell'Arca, è probabile che si sia confusa la parete ovest con quella est, e che le “quattro finestre” siano in realtà le due bifore della parete orientale, non dunque sulla “parete verso l'attuale chiostro del Capitolo” ma su quella rivolta verso il chiostro del Noviziato. L'opinione

504 Re, *I chiostri*, 1929, pp. 195-198. nella prima serie della rivista “Il Santo” – pubblicazione realizzata in vista delle celebrazioni del centenario antoniano del 1931, che avevano riacceso l'attenzione degli studiosi, in parallelo a quelle devozionali.

505 P. Placido Cortese O.F.M.Conv., *Gli affreschi di Giotto nella sala del capitolo del convento del Santo in Padova*, «Miscellanea francescana», vol. XXXVII, 1937, pp. 413-417, dopo le celebrazioni antoniane del 1931: riassume e discute brevemente quanto detto da Pichon. Dice: “La parete del levante, quella di fronte al portale ed ai luminosi finestrini che danno sul chiostro, era tutta dipinta e c'era la crocefissione; non era perciò aperta come pensò Gonzati. Quando nel 1914 furono rimossi i grandi armadi appoggiati a questa parete venne alla luce un meraviglioso gruppo di figure che rappresentano i giudei al alto della croce.”

506 *Ricerche sugli affreschi di Giotto*, 1951.

507 Si riferisce inoltre di tracce di una cornice scalpellata, originariamente a due corsi sporgenti di mattoni, sul muro della basilica; della struttura a volte del chiostro viene dato un giudizio negativo, che sembra aver influito sui lavori di restauro attuati: «le sommità degli archi interrompono la linea della facciata del Capitolo e malamente si legano ad essa. La porta, ora ad arco acuto, che dà in chiesa, era a tutto arco rotondo e fu così ridotta in seguito alla nuova costruzione. Qua e là si rinvennero delle pitture, ma di nessun pregio ed eseguite in epoche diverse.»

508 *Ricerche sugli affreschi di Giotto*, 1951, [p. 16]: l'esposizione dei lavori eseguiti nell'occasione risulta poco chiara.

riferita a de Claricini, secondo cui “non era quello il luogo da presentare a Giotto per i suoi affreschi” sembra presa di peso dal Gonzati⁵⁰⁹ e finalizzata alla conclusione del testo, dove viene presentata in toni celebrativi la grande scoperta del presidente dell'Arca, gli affreschi nell'andito (in particolare il *Lignum Christi*, interpretata come “la Passione” di Giotto riferita dal Michiel).

La pubblicazione del 1951 è la prima a toccare il tema degli affreschi nell'“andito”. Se le informazioni nel testo rimangono sostanzialmente generiche, la documentazione fotografica e i rilievi di Barnaba Lava delle pareti, fatti realizzare al momento della riscoperta o poco dopo, costituiscono invece la fondamentale fonte per la conoscenza dell'aspetto del ciclo dipinto, allora ancora ben leggibile nel suo insieme e oggi ridotto a pochi frammenti.⁵¹⁰ I successivi contributi di Negri e Sesler sugli interventi architettonici nell'“andito” (1979-1980), quando si decise lo stacco dei dipinti⁵¹¹, e di Giorgio Socrate sul restauro dei poveri frammenti di essi che si era conservato (2011), ci restituiscono le tappe della triste storia di un ciclo pittorico che avrebbe meritato ben altro destino.⁵¹²

4.4. L'immagine di Antonio nel ciclo pittorico della sala del capitolo

Gli studi più recenti hanno messo in luce l'originalità e la complessità del programma iconografico nella sala capitolare del Santo e la sua probabile connessione con gli affreschi del contiguo ‘andito’, ipotesi che sembra trovare conferma nel sistema di collegamenti tra i due vani.⁵¹³ Di qui la necessità di uno studio parallelo dei due cicli dipinti.

Le indagini trovano però un forte ostacolo nello stato di conservazione attuale degli affreschi, che limita di fatto la possibilità di formulare ipotesi interpretative. Per quanto riguarda il ciclo della sala capitolare è sì possibile proporre una ricomposizione virtuale del suo insieme complessivo, ma con il pesante condizionamento delle ampie perdite (quasi totale per la scena più importante, la *Crocifissione*, e per il “coro di frati” ricomparso e poi subito perduto nell'Ottocento) e delle estese

509 Gonzati, *La Basilica*, 1852/53, vol. I, p. 269: «Ove mai avrebbe Giotto colorito questa pretesa Crocifissione? Nella parete che sta di fronte a quella tutt'aperta che dà nel chiostro? Non già; perchè abbiám veduto che al tempo del gran fiorentino, e un pezzo anche più tardi, essa era tutta scompartita da porte e finestre; e a gran dileguare ogni dubbio, ne scoprimmo a questi giorni gli stipiti.»

510 Non è nota l'ubicazione degli originali. Barnaba Lava aveva collaborato nella realizzazione dei disegni della cappella Scrovegni. Su Barnaba Lava al Santo, cfr. Sartori OFMConv., *Archivio Sartori*, 1983 (Cappella attuale di L. Pogliaghi: n. 23, 1921, 19 marzo, a lui affidati rilievi dell'alzato della Cappella da inviare a Pogliaghi. Perizie per la cupola [della cappella delle Reliquie]: n. 501 del 23 febbraio 1914: nella cronostoria delle vicende, si ricorda il sopralluogo alla cappella delle reliquie effettuato il 7 maggio 1909 da parte della commissione provinciale dei monumenti, nelle persone di Eugenio Maestri, Gino Cittadella Vigodarzere, Andrea Moschetti, prof. dr. Barnaba Lava, Luigi Rizzoli, Giulio Lupati, Nicolò De Claricini. Cappella S. Leopoldo: n. 12, 11 luglio 1901: Boito esprime il suo parere su alcune opere in basilica, cita anche il progetto del prof. Barnaba Lava del palco di legno per l'illuminazione dietro l'altare maggiore).

511 Negri, Sesler, *L'andito*, 1985, ampiamente discusso nel paragrafo precedente...

512 Socrate, *Restauro e intervento*, 2011.

513 Su questo aspetto cfr. paragrafo precedente.

ridipinture e dei rifacimenti nelle parti superstiti; così come l'incompletezza dei testi iscritti nei cartigli delle figure sacre, per un terzo perduti, e frammentari o ridipinti negli altri casi, costringe a fare affidamento sulle trascrizioni effettuate da Bernardo Gonzati che – pur molto affidabili – non danno la certezza assoluta dei testi originari, elemento di primaria importanza per la comprensione del ciclo. Gli affreschi dell'“andito”, a loro volta, sono oggi in gran parte perduti e la loro conoscenza è possibile solo attraverso la preziosa documentazione visiva degli anni Venti/Trenta (alcune foto e i grafici delle quattro pareti disegnati da Barnaba Lava).

In questa sede le ipotesi ricostruttive e i tentativi di interpretazione verranno proposti da un preciso punto di vista, quello dell'iconografia antoniana, che impone innanzitutto una domanda di fondo: quale ruolo ha svolto l'immagine di sant'Antonio nei due cicli di affreschi? L'interrogativo in questo caso non è così banale come potrebbe sembrare a prima vista e non può accontentarsi di risposte semplicistiche, perché vanno tenute presenti problematiche diverse e tra loro interconnesse.

Il contesto spaziale è quello del santuario in cui è conservata la tomba di Antonio, oggetto di un'ampia venerazione popolare e sepoltura del secondo santo francescano. Il luogo specifico del ciclo maggiore, la sala capitolare, è tra i più importanti per la vita comunitaria dei frati e a loro principalmente riservato – sia pur con aperture anche ad esterni – che essi stessi hanno rinnovato architettonicamente e arricchito con il grande apparato pittorico. Il tempo di realizzazione degli affreschi si situa in un periodo ricco di cambiamenti – e di difficoltà – per i francescani, sia a livello locale che dell'intero Ordine, durante il quale la figura del Santo viene rilanciata in termini nuovi (si pensi ai fatti miracolosi del 1293 e alla redazione di una nuova vita del Santo, la *Raymundina*, di poco successiva).

La risposta all'interrogativo non è immediata anche perché, non essendoci giunti nella loro integrità i due cicli, non sappiamo se nelle parti perdute ci fossero altre immagini di Antonio oltre a quelle conservate. E dunque una lettura che si propone di essere completa deve indagare sulle possibili perdite, e mettere in conto le conseguenze sui significati e i messaggi che venivano veicolati dagli affreschi nella loro integrità.

Si tratta dunque di rileggere le raffigurazioni antoniane non come semplici presenze accanto ad altre, ma quali elementi costitutivi nell'ideazione dei vasti programmi iconografici dispiegati sulle pareti del capitolo e dell'“andito”. Come si tenterà di dimostrare, tutto infatti ci spinge a credere che qui si sia di fronte ad un *unicum* nella storia dell'iconografia antoniana, anche se non senza conseguenze nelle successive immagini di sant'Antonio. Anticipando un aspetto di fondo dell'indagine, sembra ormai chiaro che nel programma iconografico della sala capitolare – sottoposto a un rigoroso disegno unitario, di marca prettamente francescana – sant'Antonio svolga un ruolo di co-protagonista in parallelo a san Francesco, attraverso immagini inedite o trasformazioni di iconografie già note. Se dunque l'immagine di Antonio è interdipendente a tutte le altre, e ciascuna di esse scelta e realizzata

in modi che si sottomettono a una superiore logica unitaria, è necessario analizzare i due cicli nella loro interezza, con una trattazione sistematica dei soggetti raffigurati – anche quelli apparentemente estranei o indipendenti dalle raffigurazioni antoniane – facendo emergere di volta in volta i legami reciproci.

L'indagine iconografica della sala capitolare prenderà l'avvio dal sistema di finte architetture che si può presumere dovesse originariamente inquadrare tutte le pareti, per procedere poi con le parti figurative, che comprendono immagini isolate di santi e profeti e scene narrative.

4.4.1. L'architettura dipinta

Solo sulle pareti nord e sud della sala capitolare (figg. 60-63) si conserva la raffigurazione di complesse strutture architettoniche, che svolgono il doppio ruolo di trasfigurazione illusionistica dello spazio reale e di 'incorniciatura' di una serie di monumentali figure sacre, tra le quali anche sant'Antonio. Si tratta di finte architetture che probabilmente in origine si raccordavano con altre strutture e incorniciature estese su tutte e quattro le pareti, oggi completamente perdute a est (figg. 76-77) e forse in parte conservate a ovest (figg. 78-82). Ne doveva risultare un effetto di unificazione visiva dell'intera sala, in dialogo con le reali strutture architettoniche: il perduto soffitto originario, le aperture verso il chiostro e sulla parete di fondo.

Un'analisi dettagliata delle finte architetture, finalizzata alla comprensione della complessa logica ad esse sottesa, è presupposto indispensabile per ricostruire l'impatto visivo originario della figura di sant'Antonio in esse inserita e per verificare l'ipotesi che anche in funzione di tale presenza – e forse soprattutto per questo – sia stato approntato quel grande apparato illusionistico.

Su ciascuna delle pareti brevi, tra loro perfettamente speculari, una monumentale loggia continua è posta entro una struttura architettonica che si distende su tutto lo spazio disponibile, con una complessa successione di architravi, mensole, pilastri e specchiature marmoree. Entro ciascun arco della finta loggia una figura sacra si rivolge verso l'interno, ma la vera protagonista visiva della raffigurazione è proprio la grandiosa architettura che contiene i personaggi.

Sulla parete nord, ai lati, possiamo vedere quattro archi della loggia – due a destra e due a sinistra – parzialmente decurtati dal soffitto a volte, ciascuno con una figura affacciata, mentre al centro restano solo le parti superiori di altre due aperture e le teste dei personaggi in esse contenute. Anche a sud si sono conservati solo i quattro archi laterali, ma per analogia possiamo ipotizzare altre due aperture con figure in corrispondenza della lacuna centrale. Originariamente, dunque, si dovevano fronteggiare due logge con sei aperture e sei personaggi ciascuna, per un totale di dodici.

Eventuali porte secondarie esistenti nel muro sud dovevano essere di piccole dimensioni e laterali – come ipotizzato da Negri e Sesler⁵¹⁴ – dal momento che dall'altra parte, nell'‘andito’, un grande *Albero francescano* affrescato si dispiegava sulla parete occupando tutta la zona centrale. Ancor meno possiamo dire di possibili aperture nella parete nord, dove l'attuale grande porta è un'inserzione tarda. In ogni caso queste eventuali presenze avrebbero condizionato lo svolgimento delle grandi specchiature marmoree dipinte nello zoccolo delle due pareti, dovendosi inserire dentro esse. Iniziando la descrizione del ciclo affrescato dall'alto, vediamo dipinte su entrambe le pareti tre specchiature marmoree, che si adattano al profilo curvilineo della volta quattrocentesca, con cui sono a diretto contatto (fig. 64): per questo motivo si tratta di raffigurazioni non trecentesche – e di fattura approssimativa – presumibilmente realizzate nel corso dei restauri del XIX secolo, perché le vediamo già nella tavola di Giambattista Volpato pubblicata da Gonzati, raffigurante la parete sud.⁵¹⁵ (fig. 54) Alla base delle specchiature superiori è dipinta una complessa cornice architettonica orizzontale, disposta illusionisticamente su più piani di profondità, con una veduta da sotto in su. L'architrave superiore modanata (fig. 65), di cui si vede anche il lato inferiore a piccoli cassettoni, è sostenuta da mensole scolpite a motivi vegetali; nella parete nord è possibile cogliere nella sua completezza la raffinata impostazione prospettica che organizza le mensole secondo una veduta unificata (su un'estensione di quasi 12 metri): quella al centro è presentata frontalmente, tutte le altre, ai suoi lati, si dispongono simmetricamente ad essa con scorci via via più accentuati⁵¹⁶. Con grande evidenza, dunque, viene indicato un punto di vista privilegiato, posto al centro della sala, da cui poter cogliere al meglio l'effetto illusivo.

Le mensole (fig. 66) fuoriescono da un piano illusionisticamente più arretrato, con riquadrature contenenti motivi vegetali tra una mensola e l'altra, e una fascia inferiore continua, decorata a motivi cosmateschi; le finte riquadrature svolgono un'importante funzione prospettica, perché, essendo parzialmente coperte dal disegno delle mensole, appaiono di conseguenza più arretrate; la fascia cosmatesca, a sua volta, luminosa e cromaticamente vivace, mette in evidenza per contrasto la serie di mensole che sono caratterizzate dal chiaroscuro dei rilievi fogliacei e dalle ombreggiature dei lati interni.

La sezione superiore appena descritta è sostenuta da una ancor più complessa struttura, disposta su diversi piani di profondità, che nel suo insieme costituisce una loggia di grandi dimensioni (fig. 71). Sette pilastri rettangolari sostengono l'architrave a motivi cosmateschi, anch'essa con il lato inferiore cassettonato in evidenza. I pilastri si sviluppano su due registri sovrapposti: quelli superiori (fig. 67) presentano sulla faccia anteriore un raffinato tralcio vegetale a girali entro una specchiatura

⁵¹⁴ Negri, Sesler, *L'andito*, 1985, p. 464.

⁵¹⁵ Gonzati, *La Basilica*, 1852/53, vol. I. Si veda il paragrafo 'La riscoperta degli affreschi tra Ottocento e Novecento'.

⁵¹⁶ Secondo Gonzati, *La Basilica*, 1852/53, vol. I, questa era la parete meglio conservata delle due, al momento della riscoperta; nella parete sud la lacuna centrale ha eliminato proprio il punto focale dell'impostazione prospettica e una parte delle mensole dipinte sembra essere frutto del rifacimento ottocentesco.

modanata, quelli inferiori (fig. 72) hanno un'analoga specchiatura, riempita da una più semplice lastra di marmo; diversi sono i capitelli fogliacei (fig. 69), inferiori con un più complesso sviluppo perché in alto sono coronati da un pulvino e da una vistosa cornice modanata. Questa cornice, a sua volta, svolge visivamente una funzione chiave perché prosegue ininterrotta in profondità accompagnando il profilo delle finte strutture via via più arretrate: segna il livello di imposta degli archi della loggia (fig. 70) – che si aprono a sesto acuto su una parete inquadrata dall'architrave cosmatesca e dai pilastri, e sono affiancati da specchiature modanate nei triangoli di risulta – continua poi sulla parete più arretrata fino a raggiungere una seconda serie di aperture – più piccole ma di proporzioni analoghe a quelle più avanzate – venendo a costituire una sorta di capitelli d'imposta dei rispettivi archi. Entro ciascuna di queste aperture più arretrate appare una figura umana, e va notato che la larga cornice modanata che li inquadra lungo tutto il profilo è presentata con una veduta frontale, interrompendo in tal modo lo sviluppo coerente degli scorci prospettici delle strutture poste tutt'intorno.

Proseguendo verso il basso (fig. 72), troviamo le basi dei pilastri inferiori in primo piano, che poggiano su una cornice modanata illusivamente sporgente, posta a coronamento di un alto zoccolo; quest'ultimo (fig. 73) si articola in ampie specchiature quadrangolari a marmi policromi, dal disegno molto simile, pur semplificato, a quelle del celebre basamento nella cappella Scrovegni (una cornice liscia esterna, più avanzata, che inquadra una incorniciatura più arretrata a due listelli paralleli – i quali incrociandosi agli angoli formano dei quadrati – e un'ampia lastra marmorea centrale contornata da una cornicetta modanata). Sotto alle specchiature la decorazione dipinta è oggi perduta, ma è possibile che qui fossero collocati dossali lignei delle panche destinate ai frati per le riunioni capitolari.

L'impostazione prospettica di questa complessa architettura dipinta richiede alcune considerazioni. Il pilastrino centrale della parete nord (fig. 64) - a sud non si è conservato - che ne segna il centro geometrico reale, non è raffigurato esattamente frontale: se ne intravede infatti, in scorcio molto accentuato, il lato destro, quello opposto alla parete di ingresso. È invece in veduta perfettamente frontale una delle due mensole che stanno sulla cornice sopra il pilastro, ma non esattamente in asse con esso. Di conseguenza è questa mensola, leggermente spostata a destra rispetto al centro della parete, che segna l'asse visivo privilegiato su cui l'osservatore è invitato a porsi. C'è da chiedersi perché l'ideatore degli affreschi abbia rinunciato a utilizzare il ben più evidente pilastro per questa funzione prospettica fondamentale: forse il pittore ha voluto evitare l'effetto di appiattimento – inevitabile in una rappresentazione frontale – per un elemento così evidente della finta architettura. Una seconda osservazione si riferisce a un'apparente incoerenza visiva che non ci aspetteremmo entro la costruzione illusionistica così ben calcolata che abbiamo appena illustrato. Per effetto dell'unificazione prospettica dell'intera parete, così come si è rilevato per le mensole superiori,

cambiano gli scorci di tutti gli elementi tridimensionali man mano che ci si sposta dal centro ai lati (un effetto particolarmente evidente nei capitelli) e scompaiono porzioni delle facce laterali (ghiere e intradossi di archi, specchiature) in misura progressivamente maggiore. La veduta da sotto in su, a sua volta, risulta evidente nelle basi dei pilastri in primo piano, che scompaiono progressivamente dietro alla cornice superiore dello zoccolo, e con scorci diversificati. Questo mirabile sistema prospettico si interrompe bruscamente, come già si è notato, nelle cornici modanate che inquadrano le aperture più interne delle logge (fig. 70): queste cornici, infatti, sono tutte uniformate in una presentazione rigidamente frontale, anche sulle basi, senza rispettare né lo scorcio progressivo in senso laterale, né la veduta da sotto in su (quest'ultimo è l'aspetto che più risulta evidente e stridente), contraddicendo palesemente la logica prospettica applicata a tutta la finta architettura circostante. L'incoerenza permane anche se si interpretano le arcate interne non come aperture ma come riquadrature in rilievo su una parete di fondo chiusa⁵¹⁷. Questa evidente disfunzione genera un effetto estraniante delle figure umane raffigurate entro le cornici arcuate, accentuata dal fatto che i piedi non poggiano sulla base dell'apertura, come richiederebbe una veduta da sotto in su⁵¹⁸ ma su un piano d'appoggio arretrato ben visibile e con una veduta dall'alto.

Se ciò che vediamo oggi è effettivamente il disegno originario dell'apparato architettonico (sia pur con ridipinture), e non frutto di un rifacimento ottocentesco che abbia travisato quanto rimaneva delle pitture antiche, è necessario cercare una spiegazione. La raffigurazione della cornice più arretrata e delle figure umane appare incoerente se vista nell'insieme della finta architettura in sé stessa; va però presa in considerazione l'ipotesi che, proprio per l'evidente cambio di impostazione prospettica e lo slittamento visivo conseguente, il pittore abbia inteso porre le immagini di santi e di profeti su un piano distinto, visivo e concettuale, rispetto al resto della raffigurazione. Una sorta di svincolamento dalla dimensione terrena dell'architettura illusionistica e una proiezione su una dimensione ultraterrena⁵¹⁹. Di conseguenza l'azzurro che vediamo alle spalle delle figure non andrebbe interpretato come un'apertura su un reale cielo retrostante, ma un'allusione ai cieli dell'aldilà. Da sottolineare che le ombre su entrambe le pareti sono raffigurate con la provenienza della luce naturale dalle finestre reali sulla parete ovest (che dunque si presuppone costituissero la fonte di illuminazione principale della sala).

Un aspetto non indagato, e invece di fondamentale importanza per tentare di comprendere la genesi e la logica delle architetture illusionistiche qui elaborate, è l'originario rapporto con l'architettura reale preesistente, che non risulta un'operazione facile per le pesanti modificazioni dell'ambiente su cui ci siamo ampiamente soffermati.

517 In tal senso mi pare vada interpretata la definizione di 'nicchie' data da D'Arcais, *La presenza di Giotto*, 1984, p.11.

518 Come in raffigurazioni analoghe uscite dalla mente giottesca, cfr ad esempio la cappella della Maddalena ad Assisi, tra le opere giottesche più vicine alle realizzazioni padovane, cfr. d'Arcais, Cozzi, ecc..

519 Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, p.283, utilizza il termine "Erscheinungsort" per questa struttura architettonica con aperture.

Probabilmente proprio in funzione del confronto con quella reale, l'architettura dipinta presenta insistenti strutture illusionistiche disposte in orizzontale, sia in basso, con la successione di specchiature marmoree rettangolari, sia, soprattutto, in alto, con la complessa serie di cornici che racchiude la sottostante loggia ad archi acuti: la spinta verticale di quest'ultima viene di conseguenza 'compressa' dalle finte trabeazioni soprastanti; queste ultime, progressivamente sporgenti, dovevano essere coerenti con un sistema di copertura che, come è stato convincentemente proposto, doveva essere appunto orizzontale: in particolare le finte mensole marmoree aggettanti potevano avere un corrispettivo in mensole lignee reali disposte alla base di un soffitto piano; l'effetto visivo poteva forse essere analogo a quello della sala capitolare dell'abbazia di Pomposa.⁵²⁰ Entro tale logica risulta probabile la prosecuzione visiva di un sistema di finte strutture architettoniche nelle pareti est e ovest, le cui parti alte sono state totalmente occultate dalle volte quattrocentesche.

Significativa appare anche la relazione tra le architetture dipinte sui muri laterali e la parete ovest: qui l'aspetto di loggia continua archiacuta del portale affiancato dalle trifore trova una coincidenza morfologica con il motivo centrale della finta architettura sulle pareti laterali, che difficilmente può essere casuale.

Ma al di là dell'analogia di forme, si rileva un'evidente distinzione di 'stile architettonico', che segue il gusto locale nelle aperture reali⁵²¹, ed esibisce invece nelle architetture dipinte una tradizione estranea a quella padovana (o più genericamente 'alto-adriatica'), con assonanze, piuttosto, a modelli centro-italiani e un'accentuazione di richiami classicheggianti, in evidente stretta continuità con la cappella Scrovegni.⁵²² Spicca tra gli altri il motivo decorativo cosmatesco, ma sono un po' tutti i singoli elementi lessicali, oltre alla logica sintattica generale, a marcare una distanza – indubbiamente consapevole e voluta – rispetto alla 'loggia' d'ingresso. Solo un elemento della parete ovest, i capitelli a foglie d'acanto, in una resa linearistica e irrigidita, sembrano assuonare con gli analoghi elementi dipinti sulle pareti laterali, che interpretano il motivo in termini di maggiore morbidezza.

Altri dati interessanti risultano se si tenta di ricostruire virtualmente la connessione del sistema a finta architettura tra le pareti laterali e quelle a est – dove sono concentrate le scene narrative, le *Stimmate di San Francesco*, la *Crocifissione*, le *Storie di sant'Antonio* – e a ovest, con le aperture sul chiostro. Va innanzitutto precisato che ci manca un elemento fondamentale per valutare l'effetto illusionistico complessivo, ovvero i punti sensibili degli angoli tra le pareti.

Sulla parete est (Fotopiano in appendice), dove erano originariamente dipinte tre grandi raffigurazioni narrative intervallate da due alte bifore, ipotizzando che le cornici delle tre scene fossero posizionate sulla stessa quota sia alla base che all'apice, i possibili livelli di tali quote in alto potevano coincidere

520 Cfr. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, pp. 300-305. Inoltre cfr. anche San Francesco a Pisa, *ibidem*, pp.289-293.

521 Si veda la breve analisi fattane nel paragrafo 'La sala del capitolo e l'andito: aspetti architettonici'.

522 Se ne discuterà ampiamente nel paragrafo 'Inquadramento stilistico e cronologico del ciclo dipinto'. Per intanto, cfr. F. Flores d'Arcais, *Elementi decorativi di ispirazione classica nelle architetture dipinte della Cappella degli Scrovegni*, in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, Bologna 2004, pp. 25-28.

con le finte strutture architettoniche delle pareti laterali, e raccordarsi con esse; in basso il problema è più difficile: qui infatti, le incorniciature inferiori delle scene narrative, qualunque quota possiamo ipotizzare per esse, risultavano in ogni caso ben al di sotto della quota su cui sono disposte le basi delle logge laterali, posizionandosi invece in corrispondenza delle specchiature marmoree sottostanti, forse al livello della loro linea di base (figg. 76-77). L'attuale aspetto di una continuazione nella parete est delle finte specchiature marmoree delle pareti laterali (figg. 98, 109), realizzata per motivi estetici nei restauri ricostruttivi moderni, falsa completamente la percezione del ciclo pittorico, rendendo difficile immaginare la situazione originaria per la sua presenza visivamente invadente⁵²³. Problematica risulta invece la valutazione dei resti di finte specchiature marmoree dipinte sulla parete ovest sopra la porta e le trifore (figg. 78-81): non solo, infatti, questi dipinti sono interrotti in alto dalle volte quattrocentesche, ma anche i profili delle aperture, in basso, sembrano tagliare lo sviluppo del disegno originario. Il dubbio, dunque, è sulla cronologia del loggiato che, se si considerano trecentesche le finte specchiature, risulterebbe più tarda di quella degli affreschi, negando di conseguenza la possibilità che il pittore si sia confrontato con quelle aperture. D'altra parte l'esecuzione poco accurata di questi affreschi potrebbe essere frutto non solo di estese ridipinture moderne, ma anche di integrazioni arbitrarie su tracce originali poco leggibili. La prudenza suggerisce di sospendere il giudizio, costringendo ad aggiungere questa alle altre lacune di conoscenza già lamentate in precedenza proprio sui rapporti tra architetture reali e dipinte. A fronte dei dubbi, ciò che sembra risultare chiaro, è che sulle pareti laterali una monumentale struttura architettonica si sviluppava su tutta la superficie, con un effetto di grande imponenza, tale da esercitare un netto dominio visivo sullo spazio reale in cui si riunivano i frati della comunità. Le stesse imponenti figure sacre contenute nei due loggiati erano decisamente subordinate ad essi (figg. 62-63). Al 'pieno' di queste pareti facevano riscontro a ovest le aperture reali del portale e delle grandi trifore (fig. 82), da dove entrava in maggior quantità la luce naturale, e a est gli spazi aperti dipinti nelle *Stimmate di san Francesco*, nella *Crocifissione*, e nel *Martirio di Marrakesh*, entro ampi riquadri rettangolari alternati alle due bifore reali.

Impossibile dire oggi quale aspetto avessero le incorniciature – del tutto perdute – dei riquadri e delle finestre, ma è probabile che anch'esse giocassero su finte strutture architettoniche raccordate, almeno in alto e sugli spigoli, con quelle delle pareti laterali. (Fotopiano in appendice)

Va ricordato che queste ultime furono riscoperte e ricostruite solo nel 1914 e non sappiamo con certezza cosa ci fosse sull'altro lato della parete nel Trecento; in ogni caso il pittore ha certo tenuto conto della luce che entrava da esse, di diversa intensità a seconda dell'esistenza o meno di un portico retrostante.

⁵²³ Il fotopiano della parete est in appendice cerca di ipotizzare una possibile situazione originaria nella distribuzione degli affreschi figurati.

Se, dunque, come è probabile – in analogia con quanto avviene nella Cappella Scrovegni e in altri cicli dipinti di primo Trecento e pur con le diversificazioni che abbiamo notato tra le pareti laterali e la parete est – un unico sistema di finta architettura unificava lo spazio interno, almeno due conseguenze vanno sottolineate.

Innanzitutto questo imponente apparato architettonico doveva produrre un impatto di novità assoluta nella Padova di primo Trecento, probabilmente più del pur accentuato e inedito realismo delle figure umane, in una misura che oggi è difficilmente ricostruibile: dalla stupefacente logica illusionistica che la rendeva 'reale', ai singoli elementi lessicali (i motivi cosmateschi, i capitelli, le cornici, i rilievi decorativi di derivazione classica, tipici dell'Italia centrale), si trattava di immagini assai poco note se non del tutto sconosciute a nord degli Appennini e in particolare nella tradizione artistica locale.

Questo effetto di 'sorpresa' e di novità non era forse estraneo agli intenti della committenza francescana – le cui caratteristiche di radicamento nella realtà locale e contemporaneamente di conoscenze e frequentazioni di raggio europeo sono già state sottolineate⁵²⁴ – oltre che, naturalmente, ben calcolato dall'ideatore delle pitture. E possiamo riscontrare anche nel capitolo del Santo quella consapevolezza di un 'aspetto retorico' della finta architettura che Serena Romano ha così convincentemente indicato come dato fondante della rivoluzione giottesca ad Assisi, dalle *Storie francescane* nella basilica superiore al ciclo nella cappella della Maddalena, e a Padova, nella cappella per Enrico Scrovegni, una consapevolezza che sembra attenere appunto anche agli intenti comunicativi di una committenza colta e perfettamente in grado di comprendere le scelte dell'artista.⁵²⁵ Ci ritorneremo in sede di valutazione complessiva dei significati del ciclo.

In secondo luogo, la forte unità tematica che lega tra loro tutte le parti figurative del ciclo, doveva risultare idealmente sottolineata da questo mezzo squisitamente visivo. Ciò vale anche, e soprattutto, nella prospettiva dell'interpretazione delle parti dedicate a sant'Antonio, la cui immagine ricorre su due diverse pareti ed è certamente tra le protagoniste assolute nei significati espressi dai dipinti. In termini generali si può qui anticipare che l'intelaiatura illusionistica così attenta a unificare lo spazio contribuisce in modo determinante a presentare l'immagine del Santo non isolata, ma inserita in un discorso ampio e complesso, come lo è la stessa finta architettura, da cui riceve – e a cui dà – significato.

4.4.2. Sant'Antonio tra Profeti e Santi entro le logge: l'annuncio del sacrificio della croce

Quale il significato specifico della sofisticata struttura illusionistica fin qui descritta, che reinterpreta in termini così innovativi l'antica e diffusa iconografia della loggia da cui si affacciano figure sacre? Un contributo indispensabile per tentare di rispondere all'interrogativo viene offerto dall'analisi dei

⁵²⁴ Cfr. paragrafo 'La riscoperta degli affreschi tra Ottocento e Novecento'.

⁵²⁵ Romano, *La O di Giotto*, 2008, pp. 43-44, per le *Storie francescane*, e p. 134, per la cappella della Maddalena.

personaggi in essa inseriti, a partire dalla loro scelta, e soprattutto dalla logica che li mette in relazione tra loro e con il resto del ciclo dipinto.

Gli otto personaggi maggiormente conservati sono tutti riconoscibili per l'iconografia o per le iscrizioni nei cartigli, le quali, però, come si è già rilevato, sono in parte perdute o ridipinte. È necessario, pertanto, fare affidamento alla lettura effettuata nell'Ottocento da Bernardo Gonzati.⁵²⁶ Per chi entra dal chiostro, nella prima arcata dipinta sulla parete a sinistra (nord) (fig. 63) compare santa Chiara (fig. 83), riconoscibile dal saio francescano e dal giglio che regge con la destra, mentre con la sinistra tiene un libro, seminascolato dal mantello; la santa, che presenta un'ampia lacuna tra le spalle e il petto – come tutti i personaggi di questa parete⁵²⁷ – non ha cartigli e si rivolge con lo sguardo allo spettatore. Va inoltre notato che la fascia inferiore, corrispondente ai piedi, è rifatta e che ciò vale per le figure di entrambe le pareti.

Nella seconda arcata *San Francesco* (fig. 84) solleva entrambe le braccia, in buona parte perdute: di conseguenza non sono visibili le stimmate sulle mani; resta la parte superiore di un cartiglio, tenuto con la sinistra, con iscrizione in cui le cadute di colore hanno causato alcune lacune, che possiamo integrare grazie a Gonzati: «Ego enim / stigma/[t]a d[omi]ni / [Jesu] in c/orpore / [meo] port[o]» (Galati 6,17).

Nelle due arcate centrali, in gran parte distrutte dalla porta attuale, metà di una testa femminile coronata, con lunghi capelli castani, parzialmente ingrigiti (terza arcata) (fig. 85), e una testa maschile di anziano, con capelli e barba bianchi fluenti (quarta arcata) (fig. 86); in entrambi i casi l'identificazione è ardua, trattandosi di caratteristiche iconografiche compatibili per più di un personaggio: per la testa femminile è stato proposto santa Caterina⁵²⁸, ma numerose altre sante hanno l'attributo della corona; la testa maschile, a sua volta, potrebbe ben raffigurare un profeta, ma anche un apostolo.

Nella quinta arcata *San Giovanni Battista* (fig. 87), la cui testa è molto deteriorata, con un ampio mantello che avvolge il corpo coprendo quasi del tutto la tradizionale veste di peli di cammello, il braccio e la mano destra, per più di metà perduti, portati sul petto (forse stringeva una piccola croce?), mentre la sinistra stringe un cartiglio in cui resta solo la parte finale dell'iscrizione tradizionale, «[Ecce qui tollit p]/eccata / mundi» (Giovanni 1,29).

L'ultima arcata di questa parete incornicia *Re David* (fig. 88), dall'aspetto di uomo maturo, con capelli e barba grigi, ampia corona, mantello rosso foderato di vaio sopra una veste riccamente ricamata e una stola che scende dalla spalla destra; la mano destra è aperta, mentre la sinistra stringe il cartiglio,

526 Si veda al riguardo il paragrafo 'La riscoperta degli affreschi tra Ottocento e Novecento'.

527 Ne dava già conto Bernardo Gonzati: «a tramontana (...) una sbarra di ferro infissa tutto lungo il muro, divise a metà il petto di quante figure v'avevano», cfr. Gonzati, *La Basilica*, 1852/53, vol. I, p. 266; il passo è stato discusso nel paragrafo 'La riscoperta degli affreschi tra Ottocento e Novecento'.

528 Cfr. Cozzi, *Giotto e bottega al Santo*, 2002, p. 82.

ben conservato, che riporta un passaggio del salmo 21: «Foderu/nt manus/ meas et / pedes m/eos denu/meraver/unt omn/ia ossa / mea» (Salmo 21,18).

Sulla parete opposta (sud) (fig. 61) chi entra vede nella prima arcata, a destra (fig. 89), posta di fronte a santa Chiara, la raffigurazione di un corpo in decomposizione, in piedi, in posizione frontale come tutte le altre figure, oggi in gran parte perduto ma riconoscibile nelle sue linee essenziali: si tratta di una allegoria della *Morte*, che secondo Gonzati teneva un cartiglio, oggi perduto, con l'iscrizione «Memor esto iudicii mei, sic enim erit et tuum. Heri mihi hodie tibi» (Siracide 38,23).

Nella seconda arcata si affaccia *Sant'Antonio* (fig. 90), posto di fronte a san Francesco; il Santo, tra le figure più ridipinte della serie, presenta una corporatura massiccia, enfatizzata dall'ampio saio, la mano destra sollevata a indicare in direzione dell'adiacente raffigurazione della *Morte*, la sinistra con il cartiglio, oggi leggibile nella prima parte: «Homo igitur / consumptus / atque nu/datus quae/o ubi est» (Giobbe 14,10); secondo Gonzati seguivano le parole: «Mortuus pro nobis est».

Nulla resta delle due arcate centrali, che fronteggiavano quelle, sulla parete nord, in cui sopravvivono solo le teste delle figure umane.

Nella quinta arcata, di fronte a *Giovanni Battista*, il *Profeta Daniele* (fig. 91), giovane con mantello giallo su veste rossa, solleva la mano destra in un gesto oratorio, con la sinistra regge il cartiglio con iscrizione ben conservata: «Post L/XX hebdomadas / occidetur / XPS et / non e/rit eius / populus / qui eum / neg[aturus]» (Daniele 9,26); di questa figura, a differenza delle altre, va notato che i piedi sono raffigurati sul bordo dell'incorniciatura: c'è da chiedersi quanto la pittura sia originale in questo punto.

Infine, nella sesta arcata, il *Profeta Isaia* (fig. 92), posto di fronte a *Davide*, imponente figura di anziano dai capelli e barba fluenti, con mantello giallo su una veste rossa e una sopravveste bianca, nell'atto di muovere la mano destra verso l'osservatore e di sollevare la sinistra con il cartiglio, che reca un'iscrizione ben conservata: «Ipse autem / vulneratus est pro/pter ini[quitates nostras]» (Isaia 53,5).

Un primo aspetto da sottolineare in generale di questa serie di personaggi è la loro impressionante monumentalità, che deriva dalle dimensioni ragguardevoli, dall'atteggiamento severo delle pose, dagli sguardi concentrati e indagatori (per la maggior parte rivolti direttamente allo spettatore), e, non ultimo, dalla grandiosità della struttura architettonica in cui sono inserite, che consente ai personaggi sacri di rivolgersi a chi sia presente nella sala da una posizione dominante.⁵²⁹

Un'ulteriore caratteristica distintiva di queste figure, segno della loro importanza nell'economia del ciclo nel suo insieme, è che le loro dimensioni sono maggiori di quelle dei personaggi che agiscono

529 Hanno notato questi aspetti M. Seidel, *Die Fresken des Ambrogio Lorenzetti in S. Agostino*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 22 (1978), pp. 184-252; Boskovits, *Insegnare per immagini*, 1990, pp. 123-124 (in cui rileva l'esigenza di coinvolgere lo spettatore attraverso il forte naturalismo e i messaggi biblici dei cartigli), Romano, *La sala capitolare*, 2011 (che nota le grandi dimensioni delle figure umane entro la complessità della finta struttura architettonica).

nelle scene narrative della parete est – con le quali, come si vedrà, ci sono stretti rapporti tematici e figurativi. Non solo, ma è singolare il fatto che il pittore abbia voluto diversificare l'aspetto delle aureole dei personaggi sacri entro le logge da quelli nelle scene narrative: in rilievo queste ultime, appiattite le prime (figg. 93-94). Anticipando quanto verrà più precisamente discusso in sede di valutazione complessiva del ciclo, sembra di poter dedurre da queste insistenti distinzioni una volontà di proiettare le due serie di raffigurazioni – logge con figure sacre e scene narrative – su piani spazio-temporali diversi, ciascuno di essi portatore di significati distinti, sia pur interconnessi le une con le altre.

Scorrendo lo sguardo sulle due pareti, risulta evidente la volontà di presentare i personaggi – pur individualmente caratterizzati nelle fisionomie, nell'abbigliamento, negli attributi – in modi ostentatamente simili: a figura intera, stanti, in posa frontale, con dimensioni analoghe e analoghe espressioni concentrate, in perfetta coerenza con la struttura architettonica ad arcate tutte uguali che li contiene, isolate e unite contemporaneamente. Si tratta, insomma, di una serie in cui i singoli elementi sono visivamente e concettualmente su un piano di parità assoluta.

D'altra parte la disposizione di ciascun personaggio nelle due logge che si affrontano specularmente non appare affatto casuale: possiamo tentare di ricostruirne la logica, sia pur solo parzialmente data la grave perdita delle figure centrali.

Innanzitutto c'è una corrispondenza tra le figure che si fronteggiano sulle due pareti: la più evidente è quella tra *Francesco* (parete nord) e *Antonio* (parete sud), i due primi santi dei Minori, e altrettanto chiara quella tra *Davide* e *Giovanni Battista* (nord) e *Isaia* e *Daniele* (sud), tutti personaggi che hanno svolto un ruolo profetico rispetto al Messia. Non sembra invece facile pensare a una corrispondenza di questo tipo tra *santa Chiara* (nord) e la *Morte* (sud), ma il confronto va visto nel più ampio contesto del 'gruppo francescano' nel suo insieme, ovvero *Francesco/Chiara*, da una parte, e *Antonio/Morte*, dall'altra, come sembrano suggerire i testi dei cartigli, che creano una unità inscindibile tra i due ultimi personaggi.

Da questa prima constatazione viene suggerita l'ipotesi che il ciclo nella sua integrità proponesse dei 'blocchi' tra loro distinti di personaggi, che potevano essere due oppure tre. Oggi possiamo vedere una serie di profeti, verso est, e un'altra di santi francescani verso ovest: non potendo più sapere quali personaggi fossero raffigurati al centro, si potrebbe supporre una terza coppia di profeti affiancata alle prime due, e una coppia di santi 'contemporanei' vicina ai francescani e ad essi tematicamente omogenei; oppure un terzo gruppo di figure sacre, in qualche modo 'intermedio' tra i profeti e i francescani. In ogni caso sembrerebbe che, in una scansione in due o tre 'tempi', il percorso dall'ingresso verso la parete di fondo, procedesse in una successione di figure sacre cronologicamente a ritroso, partendo dai francescani, vicini alla porta, per giungere ai profeti, vicini alle scene narrative.

Ma non necessariamente cronologica doveva essere la logica di fondo, che in ogni caso non era fine a sé stessa, ma in funzione della scena centrale del ciclo, la *Crocifissione*.

Va rilevata anche un'altra visuale di lettura iconografica, quella che considera la scelta dei personaggi su ciascuna parete. Ciò che risulta significativo, da questo punto di vista, sono soprattutto le associazioni proposte rispetto ai santi francescani; oggi possiamo verificare solo quelle relative ai profeti: a Francesco vengono accostati Giovanni Battista e Davide; ad Antonio, invece, Daniele e Isaia. Si tratta di associazioni che presuppongono ben precise interpretazioni del ruolo dei due primi santi dell'Ordine entro l'identità francescana agli inizi del Trecento. Su questa come sulle altre problematiche qui accennate dovremo ritornare alla conclusione dell'analisi iconografica, in cui si discuterà, appunto in termini complessivi, del significato del ciclo tirando le fila e incrociando le osservazioni effettuate su ciascuna parte. In quella sede, inoltre, verrà affrontato un altro importante interrogativo che per ora lasciamo in sospeso: tra i personaggi perduti c'era o no san Ludovico di Tolosa, il terzo santo francescano, canonizzato nel 1317?

Si è visto che tutti i personaggi rimasti sono chiaramente individuabili. Ma va rilevato che per alcuni di essi la scelta delle citazioni da testi sacri riportate nei cartigli è inusuale. Si tratta, infatti, di testi che non hanno semplicemente la funzione di individuare il personaggio, ma di concorrere allo sviluppo di un unico tema spirituale, quello della crocifissione di Cristo e della sua imitazione. Le precise profezie bibliche proposte da *Isaia*, *Daniele* e *Davide* danno un significato più specifico anche a quella apparentemente più generica e scontata di *Giovanni Battista*, e alla luce di esse anche le stimmate di *san Francesco*, evocate nel suo cartiglio con la citazione da san Paolo, si inseriscono nel vasto orizzonte della storia della salvezza culminante nella crocifissione. Uno scarto logico – certo voluto – rispetto a tutti gli altri sembra caratterizzare il testo associato a *sant'Antonio*, che a sua volta si collega strettamente a quello mostrato dalla *Morte*, richiedendo una lettura unitaria dei due cartigli⁵³⁰: il riferimento al sacrificio salvifico di Cristo, infatti, viene qui evocato come risposta a una domanda esistenziale di fondo, sul destino del corpo dopo la morte, che si rivolge direttamente agli osservatori (i quali, non va dimenticato, erano in primo luogo i frati della comunità); il coinvolgimento diretto di chi guarda si fa dunque esplicito anche nei testi che accompagnano le immagini, ed è significativo che ciò avvenga proprio attraverso il testo e l'immagine di *sant'Antonio*. Un testo, notiamo di passaggio, tratto da un versetto di Giobbe che non risulta comparire nei *Sermoni* composti da *sant'Antonio*⁵³¹, in cui pure sono frequenti i riferimenti a questo libro sapienziale; si

530 Come già fatto notare da Seidel, *Die Fresken*, 1978, e poi ribadito da Romano, *La sala capitolare*, 2011.

531 Cfr. l'elenco delle citazioni da Giobbe (poco meno di 250) in *Sant'Antonio di Padova*, *I sermoni*, traduzione di p. G. Tollardo, ofmconv., Padova 2002 (III edizione riveduta e aggiornata), pp. 1281-1283. Può essere interessante notare che nel sermone composto per 'La Resurrezione del Signore', Antonio utilizzi i versetti del testo di Giobbe immediatamente precedenti a quelli esibiti nel cartiglio della sala capitolare per argomentare sul tema, appunto, della resurrezione del corpo: «Nell'albero c'è la speranza: se viene tagliato, di nuovo ributta e i suoi rami crescono. Se la sua radice invecchia sotto terra e il suo tronco muore nella polvere, al sentore dell'acqua germoglia [di nuovo] e farà la chioma quasi come quando fu piantato la prima volta» (Gb 14,7-9), che gli suggeriscono alcune riflessioni sul destino del corpo: «Benché

tratta dunque di una scelta dell'estensore del programma iconografico, ma probabilmente sulla base di una conoscenza precisa dell'opera del Lisbonese, in cui non sono rari moniti al lettore di tono analogo, anche attraverso riferimenti al libro di Giobbe.⁵³²

La severità del messaggio veicolato dai testi scritti ha indubbiamente indirizzato in modo determinante le scelte, su un piano squisitamente visivo, dell'aspetto da dare ai personaggi portatori di quei testi nei rispettivi cartigli, nonché al contesto architettonico da porre intorno ad essi. Si tratta di una palese manifestazione dell'interazione tra l'estensore del programma iconografico e il pittore chiamato a visualizzarlo – che contribuisce a illuminare la dibattuta problematica del rapporto tra linguaggio scritto e linguaggio visivo.⁵³³ In questo caso, l'acuta sensibilità del pittore e la sua originalità di elaborazione ha determinato una soluzione figurativa di grandissima forza, un apparato di architettura e di figure umane che trasmette immediatamente la severità del messaggio prima ancora di leggere i testi che lo rendono esplicito. Nel suo aspetto originario, oggi nascosto da tante ridipinture e decurtato dalle lacune, all'attuale sensazione di monotonia di due loggiati uguali contenenti figure isolate doveva corrispondere, al contrario, una straordinaria tensione emotiva: una tensione che legava in un unico effetto espressivo d'insieme le linee prospettiche delle finte architetture – diversificate nelle diverse zone delle pareti ma tutte convergenti verso il centro – con le figure incombenti dei personaggi – diversificate nell'aspetto e in piccole varianti delle pose ma simili nell'atteggiamento frontale – e le loro espressioni severe, fissate, dall'alto, sull'osservatore; e l'impatto visivo era ulteriormente marcato dai drammatici messaggi scritti nei cartigli, collana di citazioni di testi sacri sul tema centrale prefissato, ma anche segno della dura strada percorsa da ciascuno dei santi raffigurati nel destino individuale della croce, *exempla* ideali che sollecitavano l'imitazione.

I personaggi raffigurati nelle logge, dunque, sono interpretati nel senso di maestosità, di autorevolezza, di monito: è il loro ruolo di annunciatori di un'unica dura verità, di una richiesta esistenziale esigente, a imporre figure omogenee, tutte in presentazione frontale, con gesti ampi e quasi irrigiditi. L'iconografia tradizionale di ciascuno di questi personaggi è reinterpretata tenendo conto di questa esigenza di fondo.

In tale luce va registrata anche l'iconografia innovativa di sant'Antonio rispetto alla tradizione locale.

Lo scarto nella raffigurazione dell'aspetto fisico del Santo nel capitolo risulta palese se lo si

l'albero, cioè il corpo dell'uomo, venga tagliato dalla scure della morte, sia invecchiato, decomposto nella terra e ridotto in polvere, tuttavia l'uomo deve avere la speranza ch'esso rifiorirà, cioè risorgerà, e che le sue membra ricresceranno e che, al sentore dell'acqua, cioè per la munificenza della sapienza divina, germoglierà di nuovo, ritornerà al suo splendore, ricostituirà la sua chioma per quanto riguarda l'immortalità, quasi come quando fu piantato la prima volta nel paradiso terrestre.», *ivi*, p. 222. Per una sintesi del pensiero di Antonio sui temi correlati al ciclo della sala capitolare cfr.

Dizionario Antoniano. Dottrina e spiritualità dei sermoni di sant'Antonio, a cura di E. Caroli, Padova 2002 (in particolare nell'*Indice tematico*, le voci *Configurazione a Cristo*, *Croce*, *Crocifisso*, *Gesù Cristo*, *Martirio*, *Morte*).

532 Cfr. *Dizionario Antoniano*, 2002.

533 Cfr. ad esempio C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate*, Torino 1993, p. 360, Romano, *La O di Giotto*, 2008.

confronta, ad esempio, all'affresco nella lunetta della porta antica della sacrestia (fig. 30) o alle miniature tardoduecentesche di produzione padovana (fig. 22): senza considerare lo stacco stilistico – prodotto dalla cultura giottesca presente negli affreschi del capitolo – si passa da una figura tendenzialmente esile, poco differenziata rispetto a quella di san Francesco, a una fisionomia corposa, massiccia, enfatizzata dalla sovrabbondanza del saio. In realtà, anche in precedenti raffigurazioni di Antonio in altri ambiti geografici – si pensi ai mosaici delle basiliche romane voluti da papa Nicolò IV, oppure alla pala Bardi di Santa Croce a Firenze – si palesa un'evoluzione in una direzione analoga. Più complesso il confronto con le immagini di Antonio nella basilica di Assisi: qui, infatti, possiamo verificare questa stessa evoluzione attuarsi all'interno della cultura pittorica riferibile all'ambito giottesco, come risulta evidente osservando lo stacco netto tra la versione realizzata sull'arcone della controfacciata nella basilica superiore (fig. 95) e quella nell'*Apparizione di san Francesco nel capitolo di Arles*. (fig. 96)

Se, dunque, è possibile che sia stato Giotto a introdurre questo cambiamento dell'iconografia antoniana a Padova⁵³⁴, nel capitolo del Santo questa operazione sembra realizzarsi con una ulteriore, specifica connotazione: qui Antonio assume sì la nuova fisionomia massiccia, ma è contemporaneamente portatore dell'idea della sofferenza fisica e della caducità del corpo; proprio mentre quella corporeità viene così efficacemente enfatizzata, il cartiglio ammonisce sulla sua natura effimera. Credo sia molto probabile che originariamente la sofferenza comparisse anche nell'aspetto del Santo – oggi totalmente falsato dalle pesanti ridipinture – e quella 'gonfiezza' del suo corpo volesse anche rendere palese la malattia, definita come 'idropisia', che tutte le narrazioni agiografiche non mancano di sottolineare quale causa della morte di Antonio, quella *Morte* che non a caso lo affianca. Se ciò corrisponde al vero, la svolta realistica che trasforma l'iconografia antoniana, nella sala capitolare si colorava anche di sottili significati spirituali, in linea con gli intenti generali del ciclo – partecipando consapevolmente all'intento di sottolineare il sacrificio della croce rivissuto non solo da Francesco, ma anche da Antonio.

4.4.3. *Stimmate di San Francesco*

I testi esibiti nei cartigli dalle figure nelle logge sono finalizzati a rivolgere l'attenzione dell'osservatore verso la *Crocifissione*, che in origine campeggiava al centro della parete est, costituendo, idealmente, il punto focale dell'intero ciclo. Ma la connessione tematica e logica coinvolge anche le altre scene narrative, in modo palese le *Stimmate di san Francesco*, posta sul lato sinistro della parete est (figg. 97-98, Fotopiano in appendice) che del sacrificio di Cristo sono una imitazione letterale, più sottilmente quelle riferibili a sant'Antonio, come si vedrà in seguito. Il rapporto con i personaggi nelle logge è del resto reso esplicito nella figura dello stesso san Francesco

⁵³⁴ Questo aspetto verrà discusso nel paragrafo 'Inquadramento stilistico e cronologico del ciclo dipinto'.

e nel testo del suo cartiglio, dipinti sulla parete breve contigua al lato in cui si trovano le *Stimmate*.⁵³⁵ Di tali riferimenti incrociati va tenuto conto nell'analisi di questa come delle altre scene, che non vanno considerate isolate – quali singoli *exempla* da meditare in sé stessi – ma parti costitutive di un discorso unitario.

Sono preliminarmente necessarie alcune osservazioni sullo stato di conservazione, perché qui più che altrove la pittura originale appare poco leggibile per le ridipinture particolarmente pesanti e gli estesi rifacimenti. È importante poi ricordare che il soffitto a volte ha tagliato l'immagine in alto e inoltre che lo zoccolo inferiore a finte specchiature marmoree è un falso moderno, realizzato per uniformare l'aspetto di questa parete con quella adiacente a nord, senza preoccuparsi di invadere la superficie su cui si sviluppava la zona inferiore della scena originaria.

Questo stato di conservazione assai compromesso, che non solo rende arduo il giudizio stilistico, ma ostacola la stessa lettura iconografica, ha determinato l'esclusione di fatto dell'affresco dal vasto dibattito sviluppatosi sull'evoluzione tra Due e Trecento della scena delle *Stimmate*, immagine fondamentale della identità francescana e del suo proporsi ai fedeli, specie nel primo secolo di vita dei Minori.⁵³⁶ Diversi motivi sollecitano invece che le versione padovana di questa tradizione iconografica non resti più emarginata dalla discussione storico artistica.

L'organizzazione della scena, pur entro lo spazio decurtato del riquadro, originariamente rettangolare e molto allungato in altezza (Fotopiano in appendice), è ancora leggibile, almeno nella distribuzione degli elementi figurativi principali: san Francesco è a sinistra, quasi a metà altezza dell'originario campo a disposizione; alle sue spalle l'ingresso di una chiesa, tagliata dal profilo inferiore della volta e sicuramente anche dalla cornice originaria del riquadro, ora nascosta ma spostata di poco sulla sinistra dove la parete finisce; il santo (fig. 99), di cui si è perduta la metà inferiore, è inginocchiato, con il busto fortemente piegato all'indietro, in atto di rivolgersi verso l'alto a destra; il suo sguardo è in direzione del serafino (fig. 100) raffigurato vicino al bordo destro del riquadro (sostanzialmente rifatto ma sulla posizione originaria); la figura angelica ha una disposizione in diagonale del corpo e della testa, di tre quarti con forte scorcio, quasi un profilo; tra le due figure un singolo alberello piantato sull'orlo del paesaggio roccioso, che sale in diagonale – in parallelo al serafino e al busto del santo – da destra verso sinistra, per almeno metà dello sfondo, senza che oggi sia possibile capire come si concludesse originariamente all'apice, nascosto com'è dalla volta incombente; allo stesso modo non è dato conoscere lo sviluppo di tutta la parte inferiore della raffigurazione, irrimediabilmente perduta.

Per tentare di ovviare almeno in parte allo stato incompleto della scena e ai rifacimenti, un contributo fondamentale è fornito dal confronto con una foto pubblicata da Suzanne Pichon (1924-1925) (fig.

⁵³⁵ Lo ha notato per primo Seidel, *Die Fresken*, 1978.

⁵³⁶ Non compare, ad es. in Frugoni, *Francesco e l'invenzione*, 1993; il generoso tentativo di analisi iconografica di Serena Romano si scontra con l'aspetto attuale fuorviante, cfr. Romano, *La sala capitolare*, 2011, pp. 420-421.

55)⁵³⁷, precedente a successivi interventi sul dipinto, che documenta una situazione differente in diverse parti: dall'incorniciatura del riquadro, al paesaggio, a parte della figura di san Francesco, e soprattutto nel serafino, che oggi risulta totalmente rifatto nella testa e ridipinto nel resto del corpo. Un ulteriore confronto, da incrociare con il primo, offre preziose indicazioni nell'analisi iconografica, quello con la serie di raffigurazioni delle *Stimate di san Francesco* prodotte dalla bottega giottesca in tempi e luoghi diversi: anche escludendo l'autografia di Giotto è innegabile la stretta aderenza iconografica della versione padovana a quella serie, per cui il rilevamento di assonanze e divergenze consente di metterne a fuoco le specificità, da discutere poi nell'esegesi più complessiva del ciclo. Una prima considerazione di fondo merita il formato del riquadro in cui la scena è inserita: mentre le *Stimate* della *Leggenda di san Francesco* nella basilica superiore di Assisi (fig. 101) hanno un formato quasi quadrato, a Padova, si è già visto, doveva presentarsi rettangolare con un deciso sviluppo in altezza; questa caratteristica lo accomuna alla tavola ora al Louvre (fig. 102) – in origine nella chiesa francescana di Pisa – sia pur in proporzioni diverse. Nonostante i diversi campi figurativi, l'impostazione della composizione rimane sempre sostanzialmente la stessa: le posizioni di Francesco e del Cristo/serafino, il paesaggio montuoso con uno sviluppo in diagonale intermedio tra le due figure, una chiesa alle spalle del santo; difficile dire se a Padova in basso a destra ci fossero in origine una seconda chiesa e il confratello di Francesco presenti nella scena assisana: l'ampia lacuna inferiore sembra teoricamente consentirlo (Fotopiano in appendice).⁵³⁸

Per ciò che concerne il serafino, dalla foto pubblicata da Pichon sembra intravedersi un'immagine assai diversa, soprattutto nella fisionomia del volto, che appare quella di Cristo. Se era questo l'aspetto originario, se ne deduce che anche la versione padovana rientrava tra quelle dipendenti dal racconto nella leggenda bonaventuriana di san Francesco, escludendo la versione arcaica del serafino ricostruita dai restauri, davvero difficile da spiegare in un contesto francescano di inizio Trecento.⁵³⁹

Inoltre le braccia del Cristo/serafino, ora totalmente assenti, nella vecchia foto si intravedono chiaramente, aperte ma molto sollevate verso l'alto, aderenti alla testa e in scorcio accentuato.

Da questa apertura delle braccia dipendono le linee rette dei raggi che uniscono le due figure, nella foto degli anni Venti assai più evidenti rispetto ad oggi (per la probabile sovrapposizione di spessi strati di nuovo intonaco dipinto aggiunti successivamente): risulta chiaro che le linee univano i due corpi secondo la logica della prima versione delle opere di Giotto, nella basilica superiore di Assisi e nella tavola del Louvre, ovvero in modo speculare (mano destra del Cristo/serafino con mano sinistra di san Francesco e così via); la più tarda scena della cappella Bardi in Santa Croce (fig. 103), invece,

⁵³⁷ Pichon, *Gli affreschi di Giotto al Santo*, 1924-25; ulteriori foto pubblicate da padre Cortese *Gli affreschi di Giotto*, 1937.

⁵³⁸ Di parere opposto Romano, *La sala capitolare*, 2011.

⁵³⁹ Sull'evoluzione dell'iconografia delle *Stimate* cfr. Frugoni, *Francesco e l'invenzione*, 1993, pp. 203-216; R. Bartalini, *Nicola Pisano: un rilievo pistoiese e le origini del sarcofago parietale*, in *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri nel Due e Trecento*, Cinisello Balsamo 2005, pp. 12-17.

adotterà una corrispondenza diretta (mani e piedi di destra con quelli di destra, e lo stesso per quelli di sinistra).

Anche il paesaggio risulta diverso nella foto rispetto alla situazione odierna: l'alberello posto a metà strada tra il Cristo/serafino e san Francesco ha una forma diversa, con due tronchi, rispetto all'unico ora visibile; nella foto è difficile da distinguere lo sviluppo della rupe nelle parti più alte, a sinistra: l'impressione è che comunque le rocce dovevano occupare un grande spazio, analogamente alla situazione attuale ma forse secondo un disegno diverso.

La chiesa alle spalle del santo, posizionata sulla sinistra della composizione, sembra incunearsi nella montagna, come se uscisse da un anfratto; come si è notato, veniva tagliata dalla cornice almeno per la metà e probabilmente assai di più (Fotopiano in appendice), lasciando in vista solo la parte anteriore, che oggi ha l'apparenza più di un portico avanzato che non di una facciata. La costruzione, inoltre, ha una presentazione prospettica centrifuga, ovvero con le linee diagonali fuggenti verso l'esterno del riquadro: veniva dunque enfatizzato l'espedito tipicamente giottesco di tagliare una parte della raffigurazione per suggerire la continuità dello spazio illusivo oltre i limiti della cornice, ottenendo un'impressione di aumentata vastità della scena, che qui doveva apparire necessaria per ovviare alle proporzioni strette del riquadro.

Va notato che sullo stipite della porta la mensola presenta una tipologia simile a quelle di Assisi e della tavola al Louvre. Nello spazio interno, oltre la soglia della porta aperta, appare il braccio di una croce dorata – accanto alla quale si riconoscono due linee parallele impresse con la cordicella (fig. 104) – che si potrebbe pensare posta sopra un altare. Riscontriamo, dunque, oltre alle analogie, anche delle differenze sia con Assisi che con la tavola pisana: nel primo caso è visibile tutta la chiesa, nel secondo risulta anch'essa tagliata dalla cornice, mantenendo però la prospettiva centripeta adottata nella versione più antica, che a Padova viene rovesciata; ma soprattutto al Santo cambiano le proporzioni della costruzione e conseguentemente il rapporto narrativo con la figura di Francesco: l'edificio è molto vicino, quasi a contatto della sua spalla destra, e con un più realistico proporzionamento rispetto alle dimensioni della figura umana, suggerendo l'impressione che il santo ne sia uscito proprio allora, e dunque inserendo anche la chiesa nella storia raffigurata.

Dal confronto con la vecchia foto la figura di san Francesco sembra maggiormente ricalcare la situazione originaria, nonostante anche qui non manchino le manomissioni dei restauri moderni. Evidente, in particolare, la differenza tra la mano sinistra del santo (fig. 105), malamente rifatta, e quella destra (fig. 106), raffigurata secondo uno scorcio raffinato. Nel viso (fig. 107) – anche nella vecchia foto – sembra essere scomparsa la barba, presente invece ad Assisi e nella tavola del Louvre. Si tratta in effetti di una caratterizzazione mutevole nel personaggio, assente nella successiva versione della cappella Bardi, presente invece nella tavola dipinta da Taddeo Gaddi oggi al Fogg Art Museum di Cambridge, Mass., presumibilmente ancor più tarda ma che ha utilizzato come modello la versione

del Louvre.⁵⁴⁰ L'immagine senza barba è d'altra parte coerente con la raffigurazione di san Francesco che si affaccia dalla loggia nella contigua parete nord.

La posa di Francesco al Santo si avvicina molto a quella dell'affresco ad Assisi e della tavola del Louvre: il corpo è rivolto verso lo spettatore, inginocchiato, con gamba sinistra avanzata e destra arretrata poggiata al suolo, la schiena accentuatamente piegata all'indietro, le braccia sollevate, piegate ai gomiti; la testa è girata a sinistra e rivolta verso l'alto, quasi di profilo ma con un leggero scarto verso lo spettatore. Il particolare delle braccia più sollevate e meno aderenti al corpo apparenta la figura alla tavola pisana e la distingue da Assisi, così come lo scorcio con cui sono raffigurate le mani; a Padova, però, più realistico è il rapporto tra le mani e le maniche, che pendono per il peso della stoffa e seguono con coerenza il movimento del corpo, senza l'artificiosità della soluzione nella tavola del Louvre, dove assumono un aspetto più rigido e geometrizzato, ad andamento cilindrico. Complessivamente sembra di poter rilevare un rapporto più stringente con le *Stimmate* dipinte nella tavola del Louvre⁵⁴¹, ma con varianti significative, frutto di una volontà di adattare la scena ad una specifica e diversa situazione, sia di contesto fisico (e, ovviamente, di tecnica), sia di messaggi da comunicare.

Sul primo aspetto, Donal Cooper ha messo in evidenza il rapporto stretto con il contesto figurativo entro cui si inseriscono le *Stimmate* dipinte nella basilica superiore di Assisi: lo sguardo di san Francesco è contemporaneamente rivolto verso il Cristo/serafino e, proseguendo oltre i limiti del riquadro, verso la testa del Cristo sulla croce nella scena dipinta sul registro superiore.⁵⁴² Osservando la parete del capitolo padovano in cui è dipinta la scena delle *Stimmate*, nell'attuale stato di conservazione lacunoso non sembrano individuabili assi visivi che uniscano le diverse scene (Fotopiano in appendice). Si può più semplicemente rilevare che essa occupa il posto d'onore –

540 Secondo Donal Cooper anch'essa dipinta originariamente per Santa Croce, e in particolare per essere posta sopra il tramezzo, cfr. D. Cooper, *Giotto et les Franciscains*, in *Giotto e compagni*, catalogo della mostra, Paris 18 aprile – 15 luglio 2013, sous la direction de Dominique Thiébaud, Paris - Milano 2013, pp. 29-47, in partic. Id., scheda n. 3 *La Stigmatisation de Saint Francois d'Assise*, pp. 87-92

541 Già Crowe – Cavalcaselle, *A new history*, 1908, giudicano le *Stimmate* del Santo *similar to that of the picture in the Louvre by Giotto*; Cozzi, 2003, p. 83, pensa quale «accostamento più pertinente (...) quello instaurabile con la pala del Louvre». Pochi cenni alle *Stimmate* del Santo in A. Volpe. Sulla tavola del Louvre, cfr. J. Gardner, *The Louvre Stigmatization and the problem of the narrative Altarpiece*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 45 (1982), pp. 217-247, che non cita la scena al Santo tra quelle utilizzate come confronto per la tavola del Louvre. Inoltre K. Krüger, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992, p. 203-204, Kat. Nr. 8 (Tavola del Louvre); si veda ora D. Cooper, *Redefining the Altarpiece in Early Renaissance Italy: Giotto's Stigmatization of Saint Francis and its Pisan Context*, «Art History», 36 (2013), pp. 686-713, che riassume la vicenda critica dell'opera, e attribuisce ai francescani del convento di Pisa l'iniziativa della committenza a Giotto della grande tavola, destinata con grande probabilità a essere posta sopra la chiusura del tramezzo; inoltre accoglie la proposta di Chiara Frugoni (C. Frugoni, *La colonna spezzata*, «Ricerche di storia dell'arte», 102, 2010, pp. 79-82), secondo cui nella scena del *Sogno di papa Innocenzo* nella predella la colonna spezzata del Laterano alluderebbe allo scontro di papa Bonifacio VIII contro la famiglia Colonna iniziata nel 1297, anno che diventerebbe di conseguenza il termine *post quem* per la tavola giottesca – la quale secondo Cooper sarebbe stata realizzata poco dopo (il termine *ante quem* sarebbe di conseguenza l'anno di morte di Bonifacio VIII).

542 Cfr. Cooper, *Giotto et les Franciscains*, 2013, p. 34.

secondo le gerarchie visive dell'epoca – rispetto alla scena centrale e più importante, la *Crocifissione*, ovvero alla sua destra (a sinistra per chi guarda).

Sul versante dei contenuti, è invece esplicito il rapporto della scena delle *Stimmate* con il san Francesco raffigurato nella loggia sulla parete adiacente, come ha messo in evidenza Max Seidel (fig. 108). Ad esso corrisponde un'analoga situazione relativamente a sant'Antonio.

4.4.4. *Storie di Sant'Antonio*

In posizione speculare alle *Stimmate di san Francesco*, dall'altro lato della parete est (Fotopiano in appendice), sono raffigurate due scene sovrapposte, la superiore conservatasi, l'inferiore in gran parte perduta (fig. 109). Nel loro insieme occupavano una superficie corrispondente a quella in cui si sviluppava una sola scena – le *Stimmate* – e dunque con un effetto di maggior 'compressione figurativa' e complessità di significati.

Il riconoscimento del soggetto della scena superiore (fig. 110), apparentemente semplice, mantiene invece una certa problematicità, che chiama in causa proprio il riferimento a sant'Antonio. Indicata a volte, genericamente, come “Martirio dei francescani in Marocco”, altre volte interpretata come “Martirio dei francescani a Ceuta”, raffigura invece il “Martirio dei protomartiri francescani a Marrakesh”. Non si tratta di un dettaglio irrilevante, perché i due episodi – figurativamente analoghi – non si distinguono solo per il diverso numero dei francescani martirizzati, cinque a Marrakesh (episodio avvenuto storicamente nel 1220), sette a Ceuta (1227), ma hanno diverse implicazioni rispetto al ciclo affrescato nel suo complesso.⁵⁴³

Max Seidel ha opportunamente evidenziato che il *Martirio di Marrakesh* è strettamente connesso con la vicenda biografica di sant'Antonio, secondo quanto è raccontato in tutte le sue *Vite*, e per primo ne ha dedotto un preciso rapporto con la figura del Santo dipinta sulla parete sud, in analogia con quanto avviene tra la figura di san Francesco sulla parete nord e le *Stimmate* sulla parete est.⁵⁴⁴

In realtà anche questa individuazione presenta un ostacolo interpretativo: da una parte solo un francescano è coronato dall'aureola, acquisendo di conseguenza un anormale rilievo preminente rispetto a tutti gli altri frati (fig. 111)⁵⁴⁵; dall'altra la visione ravvicinata (fig. 112)⁵⁴⁶, rende evidente che nella scena c'è un francescano di troppo: si individuano infatti sei frati, uno aureolato,

543 Cfr. *Dai Protomartiri francescani a sant'Antonio di Padova*, Atti della Giornata internazionale di studi, Terni, 11 giugno 2010, a cura di L. Bertazzo, G. Cassio, Padova 2011.

544 Seidel, *Die Fresken*, 1978, p. 237, seguito da Boskovits, *Insegnare per immagini*, 1990, pp. 126-127; cfr. inoltre *Vite* «Raymundina» e «Rigaldina», 1992, p. 201; già Gonzati, *La Basilica*, 1852/53, vol. I, p. 265, pur accennandone di sfuggita, individua correttamente “il martirio de' cinque protomartiri francescani”; Pichon, *Gli affreschi di Giotto al Santo*, 1924-25, pp. 30-32, ricorda che il martirio dei protomartiri sta alla base della scelta di Antonio di entrare nell'Ordine dei Minori, ma confonde “i cinque primi Martiri del Marocco” con “la storia dei Martiri di Ceuta”; Cortese, *Gli affreschi di Giotto*, 1937, p. 416, cita la scena correttamente, senza commenti.

545 Secondo Seidel, *Die Fresken*, 1978, p. 239, il personaggio nimboato potrebbe raffigurare Berardo, il portavoce del gruppo; lo studioso, però, contava solo cinque francescani nella scena.

546 E ora evidente anche nelle foto particolareggiate di Giuseppe Rampazzo, parte di una campagna fotografica effettuata tra 2011 e 2013 in parallelo alla presente ricerca, ora depositate presso il Centro Studi Antoniani.

inginocchiato al centro, due inginocchiati a destra, speculari al primo, altri due giacenti sotto di loro, con le rispettive teste mozzate rotolate a terra sul bordo inferiore del riquadro, e una sesta testa che sta cadendo, appena recisa, al centro del raggruppamento, il cui corpo sembra intravedersi poco più indietro in una zona degradata dell'affresco.

Nel loro insieme le sei figure costituiscono un blocco figurativo unitario, che occupa la metà inferiore destra della scena: addossati al bordo destro, quattro martiri raffigurati di profilo danno vita a una successione compatta di corpi progressivamente piegati in avanti (i due inginocchiati in attesa del colpo mortale) e distesi in orizzontale (i due morti), in un ritmo discendente che sembra mettere in scena il progressivo cadere di un unico corpo con un singolare effetto cinetico; il rischio di una artificiosa geometrizzazione o di appiattimento dell'immagine viene evitato grazie alla saldezza plastica nella resa dei corpi e al contrastato chiaroscuro delle pieghe dei saii. I due ancora vivi sono colti nel gesto delle mani giunte, di devota accettazione del destino di martiri; i loro volti (fig. 113), in parte conservati, mostrano una caratterizzazione fisionomica che diversifica le due figure atteggiata nella stessa posa e avvolte nello stesso saio bruno. I due frati già decapitati si addossano uno sull'altro, con i saii dalle ampie pieghe fortemente chiaroscurate, che nel loro complicato gioco di linee contrastanti mantengono un singolare dinamismo ai corpi ormai privi di vita; le loro teste giacciono a terra una sull'altra, in primissimo piano (fig. 114). Al centro del gruppo una quinta testa (fig. 115), appena mozzata, sta cadendo – quasi a contatto della testa aureolata che si china verso di essa – con un crudo realismo ancora oggi intuibile, che in origine doveva essere impressionante; come si è accennato, non è più facilmente distinguibile il corpo del frate appena decapitato, ma una confusa macchia bruna chiaroscurata appena sopra la testa dovrebbe ragionevolmente indicare il saio del personaggio.

Il frate aureolato (fig. 117), inginocchiato in primissimo piano al centro del riquadro, ribalta specularmente l'immagine dei due confratelli di fronte a lui, ma si piega maggiormente, quasi rannicchiandosi su sé stesso e nascondendo i piedi sotto il saio; del volto di profilo vediamo ormai quasi solo il disegno preparatorio, avendo sostanzialmente perduto lo strato dipinto: pur con questo limite di lettura, sembra non aver avuto la barba. Colpisce la grande evidenza che assume il collo, molto largo e allungato, un po' sproporzionato rispetto alla testa; nel contesto di estremo realismo della scena, è difficile pensare che non sia stato frutto di una scelta precisa: essendo posto esattamente sotto le braccia del carnefice, che si erge minaccioso brandendo la spada, il protendere la testa in avanti scoprendo il collo crea l'impressione che il frate nimbato sia il destinatario del prossimo colpo, rispetto ai due frati di fronte, più scostati e arretrati. La sua figura chiude a sinistra con la curva del dorso l'insieme dei frati, isolandosi nettamente dallo sfondo e dalla figura retrostante, in secondo piano a sinistra. Un più ampio arco ideale contiene tutti i francescani, entro il quale i personaggi

inginocchiati a destra si specchiano in quello inginocchiato a sinistra, in un gioco raffinatissimo di analogie e asimmetrie.

Dietro ai francescani emerge lungo un asse verticale – contrapposto al gruppo inferiore costruito su linee curve, diagonali e orizzontali – la figura imponente del carnefice; la sua testa, di profilo, è quasi scomparsa, mentre è ancora leggibile l'enfatica torsione del corpo: evidenziata dalle pieghe della veste, di un arancio acceso, si avvia dalle gambe in resa frontale, con la sinistra più avanzata, e si sviluppa nel torso, totalmente girato indietro e piegato di lato, ad accompagnare il movimento della mano destra sollevata in alto, con la spada, e di quella sinistra che impugna il fodero, rivolto in basso; è possibile che il gesto fosse quello di inserire l'arma nel fodero, ma il degrado della superficie pittorica rende difficile la lettura. Il vuoto che circonda il personaggio enfatizza la figura ritta e avvitata su sé stessa.

Addossato al bordo sinistro è raffigurato il re del Marocco (fig. 116), a sua volta in una presentazione di profilo, decurtato delle parti superiore e posteriore dal soffitto quattrocentesco; abbigliato con un'ampia manica e da un mantello rosso, è assiso su un trono riccamente decorato da raffinati motivi vegetali, così come l'alta pedana su cui poggia; la figura regale si pone alla stessa altezza e sullo stesso piano arretrato del carnefice, cui si rivolge con il gesto perentorio della mano protesa in avanti, drammaticamente stagliata sullo spazio vuoto retrostante, a ordinare la condanna a morte. Viene dunque a crearsi un rapporto figurativo privilegiato tra i due personaggi, che si contrappone al gruppo più avanzato dei frati.⁵⁴⁷

L'interpretazione iconografica più credibile per il numero anomalo di sei francescani, già dubitativamente avanzata da Caterina Re, secondo una tradizione locale⁵⁴⁸, è stata convincentemente precisata e discussa da Serena Romano: il frate nimbato è lo stesso sant'Antonio, presente in forma ideale al martirio dei cinque confratelli.⁵⁴⁹ Tale identificazione ha dei riflessi importanti nell'esegesi dell'episodio, perché sposta il baricentro dell'immagine dai cinque protomartiri a sant'Antonio, facendo di questa scena un'invenzione iconografica assolutamente inedita, che non sembra avere avuto un seguito *puntuale*: la scena del *Martirio di Marrakesh* sarà sì utilizzata successivamente anche in altri contesti come prologo di cicli narrativi dedicati a sant'Antonio, come vedremo, ma senza la presenza del Santo 'dentro' l'episodio. Va notato, a riprova dell'originalità di questa invenzione iconografica, che i protomartiri di Marrakesh avevano un loro culto specifico, del tutto

547 Riprendo qui, sviluppandola ulteriormente, la lettura iconografica effettuata in L. Baggio, *Il cantiere pittorico di primo Trecento al Santo: note di lettura e riflessioni*, «Il Santo» 50 (2010), pp. 141-158.

548 Cfr. Re, *I chiostri*, 1929, pp. 197: “è una divina pace in quei due morti che giacciono a terra, è l'attesa sublime nei due che pregano inginocchiati dietro a destra, e nella figura aureolata (proprio il Santo?) chinata a sinistra sui due che hanno già colta la loro palma” e in nota 1 aggiunge, in riferimento alla figura aureolata “Si crede comunemente che sia il Santo, senonché la presenza del tiranno in alto, e il non vedersi che soli quattro dei cinque protomartiri farebbe dubitare che possa essere il quinto.”

549 Romano, *La salle capitulaire*, 2008, pp. 90-91.

autonomo da quello di sant'Antonio.⁵⁵⁰ La presentazione dell'episodio qui realizzata, dunque, sembra riflettere un'elaborazione specificamente pensata per la sala capitolare padovana, che conferisce all'intero ciclo un significato 'antoniano', come in parte è già stato rilevato dagli studiosi⁵⁵¹, ma non in tutte le sue complesse implicazioni.

Va innanzitutto posto l'interrogativo sul perché dell'inizio delle storie figurate di sant'Antonio proprio dal *Martirio di Marrakesh* – una scelta niente affatto scontata – e perché lo troviamo nel ciclo del capitolo al Santo. Già Seidel riconnetteva la scelta iconografica con l'importanza data a questo episodio in tutte le biografie antoniane: alla notizia della morte dei cinque francescani in Marocco il Canonico Agostiniano Fernando da Lisbona decide di diventare anch'egli francescano allo scopo di seguirne il luminoso esempio di martirio, divenendo il frate Minore Antonio e dando avvio al un nuovo percorso di vita tra i figli di san Francesco.⁵⁵² Ma va puntualizzato che non sono giunti fino a noi esempi di tale scelta iconografica precedenti a quella della sala capitolare padovana. Esiste invece una fonte agiografica padovana, la *Raymundina*, redatta intorno o poco dopo il 1293 e rimasta confinata a una conoscenza di ambito locale⁵⁵³, che introduce una variante significativa rispetto alle narrazioni precedenti: il libro prende l'avvio non dalla nascita del Santo (così come avviene nelle altre *Vite* antoniane) ma proprio dal martirio di Marrakesh, inserito come una sorta di prologo alla narrazione delle vicende di Fernando; il testo, di conseguenza, deve operare un *flashback*, per raccontare dell'infanzia e della giovinezza del Santo, e solo nel quarto capitolo riprende il discorso sulle vicende di Marrakesh e il loro impatto determinante sulla 'conversione francescana' di Fernando. Si discuteranno più avanti tutte le conseguenze sul piano dei significati che questa scelta comporta nel ciclo della sala capitolare: per ora è sufficiente aver precisato la sua probabile origine in un tempo (ultimi anni del XIII secolo – primi del XIV) e in un luogo (il convento del Santo) ben precisi. Allo stesso modo l'interrogativo sul perché dell'anacronistica presenza di Antonio al *Martirio* verrà riproposto dopo aver discusso il problema della perduta seconda scena.

Non va dimenticato, infatti, che il *Martirio di Marrakesh* era originariamente il riquadro di dimensioni minori tra i due raffigurati su questo lato della parete (Fotopiano in appendice); quella inferiore, più grande e più vicina alla vista degli spettatori, doveva avere di conseguenza *un maggior impatto visivo* e illustrare il soggetto principale, del quale il *Martirio* costituiva una sorta di antefatto. Si è accennato che nella prima fase di ritrovamento degli affreschi nell'Ottocento Pietro Selvatico aveva fornito una testimonianza su questa scena, successivamente perduta quasi completamente: si trattava di "avanzi di uno spartimento figurante varii monaci intorno ad un leggio" (come afferma nel

550 Ne ripercorre lo sviluppo, in seno all'Ordine dei Minori, L. Bertazzo, *I protomartiri francescani tra storia e agiografia*, in *Dai Protomartiri francescani*, 2010, pp. 31-47.

551 In termini ancora limitati Seidel, *Die Fresken* 1978, p. 237, molto ampiamente Romano, *La salle capitulaire*, 2008, pp. 93-95, che verrà discussa nel paragrafo 'Committenza francescana e la nuova iconografia antoniana'.

552 Seidel, *Die Fresken* 1978.

553 Si veda il paragrafo 'Testimonianze scritte sul convento del Santo tra fine XIII secolo e 1310'.

1836), "cinque o sei figure di monaci posti dinanzi ad un leggio" (come dice nel 1842), senza accennare all'ambientazione architettonica o individuare qualche specifico personaggio, probabilmente per il cattivo stato di conservazione che impediva già allora una lettura dettagliata.⁵⁵⁴ Ciò che si vede oggi è solamente una piccola porzione della parte superiore della scena (fig. 118), ma sufficiente per darci un'idea della raffinatezza con cui era realizzata. Si tratta della veduta di un interno di chiesa, cui è stata tolta la facciata, a mo' di sezione. L'impostazione prospettica segue una delle tipologie architettoniche utilizzate ampiamente da Giotto nella Cappella Scrovegni: una veduta frontale non pienamente centralizzata, con le due pareti laterali in scorci diversificati; il paragone più immediato è con l'architettura iterata tre volte per illustrare la vicenda delle 'verghe fiorite' e del matrimonio tra Maria e Giuseppe. Al Santo un'architrave chiude in alto l'edificio e funge contemporaneamente da cornice divisoria rispetto al riquadro superiore con il *Martirio di Marrakesh*: ne sortisce una singolare forma di contatto tra i due episodi, particolarmente impressionante per il fatto che le teste mozzate di due protomartiri poggiano proprio sull'architrave/cornice. L'asimmetria già notata nell'impostazione prospettica si fa più esplicita nell'articolazione dell'edificio, solo apparentemente semplice: mentre a destra la parete laterale della navata aperta coincide con il bordo del riquadro, a sinistra è visibile l'esterno di un corpo di fabbrica arretrato, sporgente dalla navata centrale, di cui vediamo invece solo l'interno; questa, per effetto di un'accorto utilizzo della prospettiva, copre parzialmente il rosone che si apre sul muro del corpo arretrato, accentuando efficacemente la sensazione di una struttura lontana. Sulle pareti interne della navata si intravedono ancora le parti più elevate di due bifore – definite da linee incise, come il rosone – anch'esse in scorcio (fig. 119). Resta invece sostanzialmente intera la parte sommitale di un grande arco di trionfo che chiude con un'ogiva molto ampia la navata verso l'abside; sui pennacchi laterali dell'arco vengono raffigurati a sinistra l'*Angelo annunciante*, a destra la *Madonna Annunciata* (fig. 120), che, nonostante lo stato disastroso della superficie pittorica, si impongono come un saggio di virtuosistica 'pittura nella pittura' realizzato con una raffinatissima stesura impressionistica a colpi rapidi di pennello. Mentre l'Arcangelo Gabriele si avvanza su una rupe, allo stesso tempo leggero e solenne nel gesto di protendere avanti il braccio, la Vergine si erge sulla sua snella figura sopra un terreno piano, ritraendosi in un movimento di fuga verso destra, che crea un elegante movimento della veste, e contemporaneamente voltando il capo a sinistra verso la celeste apparizione e alzando istintivamente le braccia, ad esprimere sorpresa e paura insieme. L'azzurro del cielo che fa da sfondo a entrambe le figure le isola potentemente, nonostante le loro dimensioni miniaturistiche. Il prolungamento del disegno dell'edificio nella parte inferiore con sbiaditi colori a secco, così come le finte specchiature marmoree dipinte sulla quota corrispondente a quelle della contigua parete sud (fig. 109), analogamente a quanto visto sotto le *Stimmate di san Francesco* (fig. 98), sono un evidente

⁵⁵⁴ Si veda la discussione della documentazione nel paragrafo 'La riscoperta degli affreschi tra Ottocento e Novecento'.

rifacimento moderno, che la micidiale umidità di risalita, causa della perdita dell'affresco originario un secolo e mezzo fa, sta ora provvedendo a cancellare.

A fronte delle notizie limitate e del poco che resta, sono state avanzate diverse ipotesi sulla scena: per Julian Gardner poteva trattarsi del *Presepe di Greccio*, in analogia con la posteriore sala capitolare del convento di S.Francesco di Pistoia⁵⁵⁵; Max Seidel ha suggerito *L'ingresso di sant'Antonio nell'Ordine francescano*, per il confronto con la vetrata della cappella di S.Antonio nella basilica inferiore di Assisi (fig. 121) e con una delle tavole dipinte da Taddeo Gaddi per i francescani di S.Croce a Firenze⁵⁵⁶; Serena Romano ha ipotizzato una generica scena di frati nel coro, in meditazione e adesione spirituale al soprastante episodio di martirio.⁵⁵⁷

Raffigurazioni di religiosi riuniti attorno a un leggio sono frequenti, in genere per mettere in scena il canto o la preghiera comunitaria nel coro, e non a caso ritroviamo questa iconografia in miniature che illustrano, appunto, i testi delle preghiere e della liturgia.⁵⁵⁸ Ma il tentativo di ipotizzare il soggetto della scena perduta nella sala capitolare, per il contesto in cui è inserita, da una parte deve puntare su un tema che abbia attinenza con la biografia di sant'Antonio (cui il *Martirio di Marrakesh* costituisce l'inizio), dall'altra dovrebbe ancorarsi, se possibile, su opere successive che abbiano utilizzato quale modello la raffigurazione al Santo. Su questa strada, come si è visto, si è posto Seidel, la cui proposta di confrontare gli affreschi padovani con la vetrata ad Assisi sembra quella più convincente.

Il rapporto esistente tra le due basiliche francescane rende del tutto plausibile uno scambio di questo tipo, la cui direzione, considerando più che probabile anteriorità degli affreschi rispetto alle vetrate⁵⁵⁹, è stata da Padova ad Assisi. Ma sono soprattutto le scelte iconografiche di fondo e alcuni dettagli a confortare questa ipotesi: anche ad Assisi ritroviamo, infatti, come prima scena delle storie antoniane il *Martirio di Marrakesh*, che fa da prologo a due episodi successivi, *Sant'Antonio veste il saio francescano* e *La predica ai pesci*, disposti nei registri inferiori; da notare però che in questo caso il Santo non compare anacronisticamente nel *Martirio*, seguendo invece una logica narrativa che rispetta le leggende scritte. Questa prima scena, pur articolata in due metà e dunque sviluppata in orizzontale – una scelta suggerita dalla struttura della finestra – mantiene alcuni elementi della

555 J. Gardner, *Andrea di Bonaiuto and the Chapterhouse Frescoes in Santa Maria Novella*, «Art History», 2 (1979), pp.107-138, p. 128, 137, che viene ripreso da Bourdua, *The Franciscans and Art Patronage*, 2004, p. 8.

556 Seidel, *Die Fresken* 1978, pp. 237-238.

557 Romano, *La salle capitulaire*, 2008, p. 91.

558 Nella stessa Biblioteca Antoniana si conserva un'immagine di questo tipo, nel *Graduale*, Libro VII, f. 55v, di mano di Nicolò da Bologna, della seconda metà del XIV secolo, cfr. F. Toniolo, *L'iconografia francescana nei codici miniati della Biblioteca Antoniana*, «Il Santo», 42 (2002), pp. 59-75, ripubblicato in *Cultura, arte e committenza*, 2003, pp. 59-75, che sottolinea la committenza francescana dell'opera, in cui le illustrazioni sono in stretto rapporto con la vita comunitaria: in questo caso «nel momento in cui i frati si accingevano a cantare vedevano la loro immagine riflessa nell'iniziale dipinta».

559 Secondo F. Martin, *Le vetrate di San Francesco in Assisi. Nascita e sviluppo di un genere artistico in Italia*, Assisi 1998, pp. 73-76, la vetrata di Assisi va assegnata al secondo decennio del secolo; sui problemi di cronologia si veda il paragrafo 'Inquadramento stilistico e cronologico del ciclo dipinto'. Secondo P. G. Ruf OFMConv., *Le vetrate*, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di G. Bonsanti, Modena 2002, Vol. I, pp. 231-240, in partic. p. 239, va posta ante 1318.

composizione di Padova, che invece ha un maggiore sviluppo in altezza: il *Re del Marocco* seduto su un alto trono visto di profilo, addossato al bordo sinistro, nell'atto di ordinare la pena capitale; il carnefice ritto con la spada sguainata, in una posa che impone una torsione al corpo; due teste di martiri già mozzate giacenti in primo piano vicino al bordo inferiore. Vi sono però anche evidenti divergenze: un solo frate attende inginocchiato il colpo di spada, in una presentazione frontale; una diversa disposizione nello spazio caratterizza queste due figure e diversa è la torsione del corpo del carnefice; inoltre alle spalle del re si erge una complessa architettura che chiude totalmente il fondo, ed è inserito un secondo soldato accanto al trono, nell'atto di ricevere l'ordine.

Le somiglianze appaiono troppo puntuali per essere casuali, mantenendosi evidenti nonostante le due diverse rese figurative, sollecitate dai diversi contesti e dalla diversa tecnica artistica. Se si accetta questa lettura, che interpreta le scelte iconografiche di Assisi in voluto rapporto con Padova – sia pur con la libertà di variare – una delle scene successive nella basilica inferiore potrebbe a sua volta riflettere un soggetto simile a quello perduto del Santo. Ed effettivamente il secondo episodio raffigurato nella vetrata appare come la più probabile soluzione del problema: vediamo infatti, nello scomparto di sinistra all'interno di una chiesa sant'Antonio ancora con la veste di Canonico Agostiniano – Fernando da Lisbona – in ginocchio di fronte a due confratelli, in atto di supplicare il permesso di diventare francescano; nello scomparto a destra due frati Minori attendono recando nelle mani il saio con cui di lì a poco vestiranno il novizio. Si tratta dunque dell'episodio che nelle *Vite* antoniane è subito successivo al racconto del martirio dei cinque francescani a Marrakesh, la cui notizia infiamma l'animo di Fernando e lo convince a diventare Minore per imitare l'esempio dei protomartiri. L'inquadramento architettonico a sinistra sembra echeggiare quello padovano: un interno di chiesa in presentazione prospettica frontale, di tipologia molto simile. Ad Assisi manca il leggio, ricordato dalla fonti ottocentesche padovane, e parte della scena avviene all'esterno della chiesa: analogamente a quanto visto nel *Martirio*, potrebbe trattarsi di variazioni dettate dal diverso contesto.

La probabile dipendenza della finestra assisana (fig. 121) dagli affreschi del Santo trova una conferma nel fatto che nella chiesa di san Francesco esisteva già una tradizione iconografica di storie antoniane, raffigurate nella finestra della basilica superiore dedicata ai due primi santi francescani, databile all'ultimo quarto del XIII secolo, forse negli anni ottanta.⁵⁶⁰ Quando, a metà del secondo decennio del Trecento, si decide di realizzare un nuovo ciclo figurativo dedicato a sant'Antonio, si segue una nuova selezione di episodi della sua vita. Una possibile ipotesi per spiegare questo cambiamento è l'accoglimento nella casa madre dei Minori di un rilancio allora in corso del secondo santo francescano, che aveva trovato nel 1310 un momento chiave nella traslazione della tomba e nel completamento della basilica antoniana, presentati all'universale approvazione dell'Ordine nel

560 Ruf OFMConv., *Le vetrate*, 2002, p. 236.

capitolo generale celebrato, appunto, a Padova.⁵⁶¹ La nuova immagine di Antonio elaborata nella sala capitolare padovana viene assunta anche ad Assisi, a pochi anni di distanza, nella basilica inferiore, adattandola alle specifiche esigenze di una cappella.

Altri echi sono rilevabili in dipinti posteriori. Nella chiesa di S. Francesco a Pistoia, negli affreschi della cappella dedicata ai santi Antonio e Ludovico d'Angiò, attribuiti a Giovanni di Bartolomeo Cristiani nell'ottavo decennio del Trecento⁵⁶², ritroviamo lo stesso prologo delle storie dedicate a sant'Antonio, il *Martirio di Marrakesh*, probabilmente sull'esempio di Assisi, come nota Dieter Blume⁵⁶³; la scena successiva, parzialmente perduta è individuabile come *La vestizione del saio francescano*, ma in una versione narrativa articolata in due momenti successivi e figurativamente diversa da quella assisiata, mentre la terza propone la *Predica di sant'Antonio davanti a papa Gregorio IX*, anch'essa molto lacunosa.

Un riflesso geograficamente e cronologicamente più vicino rispetto alla sala capitolare padovana è il ciclo di affreschi recentemente riscoperto nella cappella di S. Antonio nella chiesa francescana di Verona (fig. 122), tra le principali della provincia minoritica della Marca Trevigiana.⁵⁶⁴ Anche qui le *Storie antoniane* prendono l'avvio con il *Martirio di Marrakesh*, ma in una continuità figurativa con la scena della *Vestizione*, offrendo un'ulteriore variante: a destra l'episodio marocchino, con il Re sul trono addossato al bordo del riquadro, in posizione speculare rispetto a Padova, che fa parte integrante del concitato insieme dei frati sui quali si accaniscono i soldati; al centro un alto leggio corale che funge da elemento divisorio; a sinistra sant'Antonio, chiaramente individuabile dall'aureola, in saio grigio, inginocchiato davanti al leggio e rivolto verso la scena del *Martirio*, mentre più arretrati verso sinistra due francescani in piedi, con il saio in mano pronto per la vestizione. La posa – pur lacunosa – di uno dei due frati, che leva in alto la testa, richiama quella di un analogo personaggio raffigurato ad Assisi, che a sua volta solleva la testa in un moto di ringraziamento e di lode per il 'santo acquisto' dell'Ordine; la presenza del leggio, però, che ad Assisi non c'è, sembra rimandare a un modello diverso, sia pur analogo: che sarà, ragionevolmente, la scena padovana perduta. Il modo di organizzare le due scene risulta chiaramente il frutto di una originale rielaborazione che assembla i singoli elementi dei modelli di riferimento in un insieme nuovo. Tra le varianti rispetto al ciclo padovano interessa rilevare che il Santo non è fisicamente presente

561 Si veda il paragrafo 'Il contesto storico'.

562 Cfr. G. Cassio, *Modelli da imitare e santi da acclamare. Tragedia e trionfo nell'iconografia dei Protomartiri francescani tra Europa e Brasile*, in *Dai Protomartiri francescani*, 2010, p. 93; sarebbero invece databili alla prima della metà del secolo per D. Blume, *Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Worms 1983, pp. 161-163.

563 Blume, *Wandmalerei als Ordenspropaganda*, Worms 1983, pp. 84-85, 161-163; Blume cita solo di sfuggita il *Martirio* del Santo di Padova, *ivi*, p. 81, dopo aver esposto il ruolo del martirio in Marocco per la vita di sant'Antonio, poi nella illustrazione relativa, fig. 221, la didascalia è "Martirio dei Francescani a Ceuta".

564 Cfr. C. Gemma Brenzoni, *Scoperte, restauri e riletture: le cappelle di Sant'Antonio, della Passione e di San Bernardo*, in *I Santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona*, a cura di P. Golinelli e C. Gemma Brenzoni, Milano 2004, pp. 221-245.

all'eccidio, ma è soprattutto lo spirito della raffigurazione ad essere molto distante da Padova, oltre che da Assisi: a Verona c'è il gusto di un racconto molto teatralizzato, dinamico, dalle tinte forti, che vuole colpire in modo diretto l'immaginazione dello spettatore; ad Assisi la narrazione è più lenta, spezzata in quattro riquadri ben delimitati; a Padova più che di una narrazione si può parlare di una meditazione proposta con linguaggio visivo.

Sembra dunque potersi ragionevolmente concludere che la scena perduta fosse la *Vestizione del saio francescano*. Se ciò corrisponde al vero, non solo veniva confermato il senso 'antoniano' del *Martirio di Marrakesh*, ma allo stesso tempo veniva proposto alla meditazione dei frati convenuti nella sala capitolare il valore martiriale dell'abito francescano, e, attraverso esso, della scelta francescana nel suo insieme, alla luce della vicenda esemplare di Antonio.⁵⁶⁵ Entro tale contesto di significati non era forse casuale l'inserimento dell'*Annunciazione* sui pennacchi della chiesa (che nelle narrazioni agiografiche è Santa Croce di Coimbra), forse come rimando alla consapevole – e sofferta – accettazione del destino disegnato dalla volontà divina su sé stessi, forse con più specifiche connessioni con la storia di Antonio, che oggi ci sfuggono, o, al contrario, semplicemente come elemento figurativo tipico degli archi trionfali tratto dall'osservazione della realtà del tempo. In ogni caso una presenza mariana che ben si giustifica in un ambito francescano.

Entro queste ipotesi, si può registrare lo sviluppo di una nuova tradizione iconografica di storie antoniane nei primi decenni del XIV secolo. I dati di conoscenza discussi spingono a ritenere che l'invenzione iniziale sia avvenuta a Padova in occasione dell'allestimento dell'apparato figurativo della nuova sala capitolare, e che a partire da questo modello, riconosciuto come autorevole, sia stata successivamente riadattata in diversi luoghi francescani.

Va sottolineata la variante che sembra peculiare di Padova, Antonio raffigurato come partecipante del *Martirio di Marrakesh* e già con il saio francescano, anticipando la scena della *Vestizione*: nella sala capitolare si propone in tal modo una complessa meditazione sui valori martiriali fondativi della scelta francescana, che si intreccia indissolubilmente con le altre parti del ciclo dipinto. Il parallelismo tra Francesco (figura nella loggia della parete nord e *Stimmate* nella parete est) e Antonio (figura sulla parete sud e *Storie antoniane* nella parete est) viene affermato e 'argomentato' con grande evidenza. L'esperienza esemplare di Antonio viene affiancata in modi distinti e diversi, ma con pari dignità, all'esempio primo e trascinante di Francesco – culminato nelle *Stimmate* –

565 Sul simbolismo del saio francescano cfr. C. Warr, *Dressing for heaven. Religious clothing in Italy, 1215-1545*, Manchester – New York, 2010, pp. 99-103. Cfr. inoltre Frugoni, *Francesco e l'invenzione*, 1993, pp. 361-363; G. Rocca, *L'abito di s. Francesco d'Assisi*, in *La Sostanza dell'Effimero*, catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 18 gennaio – 31 marzo 2000, a cura di G. Rocca, pp. 319-321, scheda 74. Esempio nella tradizione figurativa la tavola Bardi, in particolare nell'episodio *S.Francesco disegna il saio a forma di tau*.

avendo una comune convergenza fisica e semantica nella *Crocifissione*, posta in posizione e in dimensioni dominanti al centro della parete est (Fotopiano in appendice).⁵⁶⁶

4.4.5. *Crocifissione*

Nella parte centrale della parete est (fig. 123) restano solo due frammenti superstiti degli affreschi trecenteschi, gli ultimi ad essere scoperti, nel corso del Novecento.⁵⁶⁷

Quello di maggiori dimensioni, posto sul lato destro del riquadro originario (fig. 124), raffigura una serie compatta di figure scalate in profondità. In primo piano, quattro anziani personaggi abbigliati all'antica e dal simile aspetto venerabile, sono in serrata discussione, occupando la scena quasi a ridosso della cornice laterale destra: quello di sinistra – che esibisce un ampio mantello rosso bordato da ricami dorati, aperto a formare lunghi triangoli di pieghe fortemente chiaroscurate e mosso vivacemente dal gesto delle due mani levate nello sforzo dell'argomentare – rivolge a destra la testa velata, con uno scenografico sviluppo di lunghi capelli e barba bianchi, verso i due interlocutori di fronte a lui, guardandoli con espressione severa e concentrata; questi, a loro volta con capigliature e barbe abbondanti, lo ascoltano perplessi e preoccupati: il primo a destra, la cui veste risponde a quella del primo con uno sviluppo altrettanto complesso di pieghe, è colto nel gesto inconscio di affondare la mano nella barba, mentre il secondo fa da 'riverbero' spaziale ed emotivo; il quarto anziano si pone in mezzo agli altri tre, in secondo piano, con la testa leggermente piegata verso i due di destra, iterando su un piano arretrato, come per rafforzarlo, lo sguardo intenso del primo a sinistra ma condividendo l'espressione preoccupata dei due che ascoltano. Il gioco prospettico dei corpi a contatto e delle teste ravvicinate, che si muovono nello spazio coprendosi progressivamente tra loro, si somma a quello delle "onde" di pieghe che modulano i colori dei tessuti dalla più intensa luminosità tendente al bianco all'ombra più profonda, sostenendo coerentemente il confronto di sguardi e di atteggiamenti che raggiunge una intensità straordinaria. Pur attualmente in precarie condizioni, con molte cadute di colore, queste figure sono ancora ben leggibili e il loro alto livello qualitativo è riconosciuto da gran parte degli studiosi che se ne sono occupati.

Dietro ai quattro anziani, sulla sinistra, la testa di un guerriero con elmo, che guarda verso destra, e ancor più arretrati, tre cavalieri, frammentari e quasi del tutto ridipinti, che occupavano lo spazio fino al bordo destro del riquadro. I due più laterali sono raffigurati di profilo, chiusi nei loro mantelli, con lo sguardo rivolto in alto verso il centro della scena; quello a sinistra, la cui testa è perduta, trattiene il

⁵⁶⁶ Queste ipotesi verranno verificate nel paragrafo 'Interpretazione complessiva del ciclo pittorico', quando si tireranno le fila del ciclo nel suo insieme.

⁵⁶⁷ Cfr. Pichon, *Gli affreschi di Giotto al Santo*, 1924-25, pp. 26-32, che indica il 1914 come data dello scoprimento del frammento con gli *Anziani* della *Crocifissione* (cfr. discussione nel paragrafo 'La riscoperta degli affreschi tra Ottocento e Novecento'); dello scoprimento del secondo frammento con due teste di *Pie Donne* e resti di cavalieri, non vi sono fonti edite: da notare che non è citato né in Re, *I chiostri*, 1929, né in Cortese, *Gli affreschi di Giotto*, 1937, e dunque deve essere avvenuto successivamente; l'attuale riordino dell'Archivio della Veneranda Arca di S. Antonio ha impedito di cercarne le tracce nelle fonti documentarie.

cavallo rivolto in direzione opposta e si presenta quasi frontalmente, con un ampio mantello che copre la spalla e si apre sul petto: probabilmente il perduto braccio destro compiva un gesto che sollevava il mantello. Le teste di due dei tre cavalli, oggi poco leggibili per i rifacimenti, emergono da dietro i personaggi in primo piano.

Più scostata dal gruppo degli anziani, a sinistra, rimane la mano di un altro personaggio, di cui si intravede l'orlo di un'ampia veste e un piccolo scudo rotondo, come è stato notato⁵⁶⁸, che doveva occupare il primo piano in una posizione di particolare evidenza, probabilmente in posizione frontale. Un secondo frammento, sul lato sinistro della scena (fig. 125), molto più piccolo, raffigura la parte superiore di una testa femminile velata, con gli occhi contratti dal dolore, accostata all'aureola in rilievo di una seconda figura totalmente perduta, più a destra; dietro ad esse una testa di cavallo e frammenti di due cavalieri, posti sulla stessa quota delle figure corrispondenti sul lato degli anziani. Si tratta inequivocabilmente dei resti di una Crocifissione, che occupava l'intera porzione di muro posta al centro della parete, tra le due attuali coppie di finestre.⁵⁶⁹

È possibile tentare di ricostruire virtualmente lo sviluppo dimensionale del riquadro originario, tenendo conto della posizione dei due frammenti conservatisi e delle scene dipinte sui lati estremi della parete, le *Stimate di San Francesco* e le *Storie di sant'Antonio*, presupponendo una stessa quota delle cornici inferiori e superiori per tutte e tre le sezioni narrative (Fotopiano in appendice). Almeno una caratteristica figurativa è riconoscibile con sicurezza: il notevole sviluppo dimensionale – con una larghezza di circa il doppio rispetto ai due laterali (*Stimate di San Francesco* e *Martirio di Marrakesh*) – consentiva di mettere in scena un numero elevato di personaggi, distribuiti su due distinti piani di profondità ai lati e sotto la croce. Si trattava dunque della tipologia della "crocifissione affollata", che unisce la componente contemplativa della morte di Cristo con l'aspetto narrativo, introducendo sulla scena molti personaggi, sulla base di fonti letterarie diverse, dalle narrazioni evangeliche canoniche a quelle apocrife, a scritti devozionali. Senza entrare per ora nel dettaglio dei possibili riferimenti iconografici cui ancorare la nostra scena, va notato che si trattava di una tipologia senza precedenti a Padova, e che nell'ambito dell'arte prodotta per i francescani è necessario risalire a opere quali le due celebri *Crocifissioni* di Cimabue nella basilica superiore di Assisi.⁵⁷⁰

568 M. Medica, *L'insediamento francescano di Villa Verucchio. Note sulla provenienza del "dossale Corviseri" e su un modello giottesco per la Romagna*, in Giovanni Baronzio a la pittura a Rimini nel Trecento, a cura di D. Ferrara, Cinisello Balsamo 2008, pp. 59-67.

569 La scena della *Crocifissione* è usuale nelle sale capitolari di tutti gli ordini religiosi, cfr. Boskovits, *Insegnare per immagini*, 1990, p. 124; particolarmente diffusa anche l'associazione con le figure di santi, specie del proprio ordine, *ibidem*, p. 126; un precedente francescano, ad esempio, è quello di S. Francesco di Bergamo, *ibidem*, p. 126, 138 nota 32.

570 Le due grandiose *Crocifissioni* di Cimabue nel transetto della Basilica Superiore di Assisi, nella tipologia 'affollata' con grandi masse contrapposte, risolte con l'arcaica 'montagna di teste': nella prima, Giovanni è a sinistra e tiene la mano della Vergine, la Maddalena è tra le Pie Donne a sinistra, a destra il centurione si tiene il mantello chiuso e indica verso Cristo, dietro a lui un soldato con scudo tondo, a fianco gli anziani in discussione di cui uno ha la mano nella folta barba, c'è già S. Francesco ma non S. Antonio e nemmeno alcun frate vivente; nella seconda lo svenimento della Vergine ancora

A fronte della difficoltà apparentemente insuperabile di ricostruire virtualmente le parti mancanti – in realtà quasi tutta la scena – una recente indagine ha aperto un concreto spiraglio per una credibile risoluzione del problema. Nel catalogo della mostra dedicata nel 2008 a Giovanni Baronzio, Massimo Medica ha infatti pubblicato un intervento in cui individua proprio nella *Crocifissione* della sala del capitolo al Santo il probabile modello cui un anonimo artista riminese si è attenuto per costruire una scena analoga nella chiesa francescana di Santa Croce a Villa Verucchio (fig. 126). L'opera è ancora oggi in buona parte conservata e la sua datazione sembra potersi attestare entro il secondo decennio del Trecento⁵⁷¹. Lo studioso nota una discrepanza tra la raffinatezza di molti elementi figurativi presenti nella scena – nella composizione, nella resa degli scorci, nelle pose eleganti, nelle fisionomie – e la qualità della pittura, che rivela una personalità artistica difficilmente autrice di tali invenzioni e invece più probabilmente impegnata a tradurre a buon livello modelli prestigiosi di autori d'avanguardia.

L'ipotesi si basa non solo su assonanze tra i frammenti di Padova e le parti corrispondenti di Villa Verucchio, ma anche su puntuali conferme in una terza opera, un altare ligneo con raffigurazione in vetro dorato e graffito, ora conservato al Victoria & Albert Museum di Londra (fig. 127) – di cui è stata proposta una provenienza padovana e una datazione precoce nel XIV secolo – che offre decisive conferme in una sorta di 'triangolazione incrociata'.

Una stretta affinità lega le tre opere conservate sia nella complessa orchestrazione – giocata su molte figure in piedi in primo piano e una serie continua di cavalieri dietro ad esse – sia in alcuni specifici elementi della raffigurazione: i tre cavalieri che sfilano dietro agli anziani, la mano che regge uno scudo sul bordo sinistro del frammento padovano, che corrisponde, nelle due scene conservate, a un personaggio presentato frontalmente in un'ampia posa classicheggiante, che gli consente di esibire la veste e il mantello con cui è abbigliato.

A queste osservazioni di Medica si può aggiungere un'altra stretta vicinanza iconografica tra le tre opere: nel secondo frammento della *Crocifissione* del Santo – molto ridipinto e meno noto (fig. 125) – il muso di un cavallo girato indietro, verso sinistra, raffigurato sopra il volto femminile velato, e l'avambraccio del cavaliere teso in orizzontale, avvolto da un mantello, la cui mano tiene le briglie dell'animale, trova una corrispondenza sia con la scena a Villa Verucchio sia con quella nel dipinto di Londra; è dunque possibile completare idealmente al Santo, con buona probabilità, l'episodio di due Pie donne che affiancano la Vergine sorreggendola nell'atto di svenire, mettendone in evidenza il

in piedi, con Giovanni tra quelli che la sostengono, al centro due armati sollevano la lancia verso Cristo, entrambi frontali, leggermente di tre quarti, al centro sempre S Francesco da solo. Sviluppi importanti della tipologia affollata tra fine XIII secolo e inizi XIV in Duccio da Boninsegna e suo seguito, che non influiscono nella *Crocifissione* del capitolo al Santo. Secondo M. Lisner, *Giotto und die Aufträge des Kardinals Jacopo Stefaneschi für Alt-St. Peter II Der Stefaneschi-Altar – Giotto und seine Werkstatt in Rom* «Römisches Jahrbuch der Bibliotheka Hertziana», 30 (1995), pp. 59-133, in partic. pp. 115-116, pensa che probabilmente la *Crocifissione* del Santo sia la prima realizzata della tipologia *affollata*. Si veda per una discussione sugli aspetti stilistici e cronologici il paragrafo 'Inquadramento stilistico e cronologico del ciclo dipinto'.
⁵⁷¹ Medica, *L'insediamento francescano*, 2008, pp. 59-67.

braccio destro inerte piegato sul gomito, dietro alle quali un cavaliere in presentazione frontale trattiene con la sinistra il suo animale che scarta all'indietro, mentre solleva la destra in un moto di sorpresa.

Tra l'affresco di Villa Verucchio e il dipinto di Londra, Medica individua altri elementi coincidenti, che possono di conseguenza essere stati presenti nell'archetipo padovano del Santo: il personaggio di *Stefaton* – che secondo i racconti leggendari fu colui che porse al Cristo morente la spugna imbevuta di aceto – raffigurato con grande evidenza ai piedi della croce in un difficile scorcio da dietro, con un secchiello tenuto dalla sinistra, l'asta retta dalla destra e la testa rivolta in alto, di profilo, figura giudicata “di chiara matrice giottesca” nella sperimentazione volumetrica⁵⁷²; e ancora, la figura di profilo di *san Giovanni* e il cavaliere a sinistra della croce con le mani giunte; inoltre la notevole lunghezza del perizoma di Cristo. Medica considera le finte mensole aggettanti che coronano in alto il riquadro a cuspide di Villa Verucchio soluzioni “chiaramente di derivazione ancora assisiata”, ma è possibile registrare un'assonanza anche con le mensole dipinte nelle pareti brevi del capitolo padovano, sia pur ridisegnate e riadattate al diverso contesto da parte del pittore riminese.

Vanno sottolineate anche alcune varianti esistenti nei tre dipinti: Medica nota nell'affresco riminese le mani che quasi toccano i piedi di Cristo, unico elemento rimasto della Maddalena inginocchiata ai piedi della croce, un particolare che non ritorna invece nell'altare di Londra; nel gruppo degli anziani che discutono, pur presente in tutte le opere e nella stessa posizione, si notano alcune differenze nelle pose tra la versione del Santo e le altre due.

Nel suo intento di ricostruire la genesi dell'opera di Villa Verucchio, Medica aggiunge a quello padovano un altro ipotetico modello giottesco, una perduta *Crocifissione*, non documentata, che sarebbe stata dipinta dal maestro toscano per la chiesa di San Francesco durante la sua permanenza a Rimini; ciò potrebbe spiegare la fortuna degli elementi figurativi ora descritti nella pittura riminese del Trecento, aggiornata a opere giottesche di una fase anteriore a quella della cappella Scrovegni.⁵⁷³ Quest'opera perduta, si deduce dal ragionamento dello studioso, avrebbe sviluppato la stessa impaginazione e gli stessi episodi poi riproposti al Santo senza varianti significative.

Lasciando in sospeso tale ipotesi, va sottolineato che se l'altare è davvero di produzione padovana, le figure simili a quelle superstiti nel capitolo del Santo parlano a favore di una derivazione diretta da questo modello e le coincidenze con la *Crocifissione* di Villa Verucchio sembrano indicare con buona probabilità che anche l'autore di quest'opera ben conoscesse e reinterpretasse la versione del Santo,

⁵⁷² Medica, *L'insediamento francescano*, 2008, p. 62. Da notare che a Roma troviamo già un esempio molto antico di *Stefaton* con secchiello visto di spalle nel perduto affresco con *Crocifissione* nella basilica dei Santi Quattro Coronati, di cui resta il disegno di Antonio Eclissi: importante perchè era un'opera datata nella iscrizione sottostante (1248), cfr. M. Andaloro, S. Romano, *La pittura medievale a Roma. 312-1431, Corpus e atlante*, Vol. V, Milano 2012, p. 210-212, scheda 30h.

⁵⁷³ Medica, *L'insediamento francescano*, 2008, p. 62, in cui indica opere quali la *Crocifissione* di Giuliano da Rimini a S. Marco di Jesi, due frammentarie in S. Francesco a Ravenna e forse quella di Pietro da Rimini a Padova, a sua volta frammentaria ora nei Musei Civici.

testimoniando di conseguenza che anche altre figure della scena erano originariamente dipinte a Padova.

Alcune occorrenze di singoli elementi figurativi tra quelli ora visti anche in alcune *Crocifissioni* eseguite a Padova nel corso del Trecento suonano come significative conferme dell'ipotesi di Medica. Lo stesso studioso, sulla base di un'osservazione di Alessandro Volpe, indica, ad esempio, la scena "affollata" dipinta da un modesto pittore della prima metà del secolo nella parete sinistra della navata agli Eremitani (fig. 128)⁵⁷⁴: qui ritroviamo, in un'interpretazione più libera rispetto al possibile modello del Santo – che dipende probabilmente da una distanza temporale maggiore – il gruppo di anziani in discussione sulla destra (in una variante più simile a quella di Villa Verucchio) e sopra di loro tre cavalieri affiancati (fig. 129); il gruppo delle Pie donne con lo svenimento della Vergine, purtroppo anche in questo caso molto lacunoso, che mostra il braccio inerte di Maria; il cavaliere con le mani giunte sul lato sinistro; la tipologia del perizoma molto allungato di Cristo.

Anche la più ridotta *Crocifissione* dipinta per l'oratorio francescano della Santissima Trinità di Galzignano, ora al Museo Nazionale Atestino di Este (fig. 130) – che Enrica Cozzi ha svincolato dal termine *post quem* del 1337 solitamente affermato, riferendo l'opera più credibilmente a una cronologia anteriore⁵⁷⁵ – mostra di non ignorare la scena del Santo e di non seguire solo il modello degli Scrovegni (fig. 131)⁵⁷⁶: se infatti il formato molto stretto impone la presenza di un numero ridotto di personaggi, la maggior parte dei riferimenti figurativi sono in realtà più in direzione di quelli analoghi al Santo, come dimostra la presenza di cavalieri in secondo piano – assenti all'Arena – o l'episodio dello svenimento della Vergine – già in piena caduta, con una posa in diagonale e il braccio a sua volta piegato a novanta gradi, sorretta da due donne e non da san Giovanni come agli Scrovegni, dove è raffigurata ancora ritta in piedi – o, ancora, la presenza degli anziani in discussione e l'assenza della disputa per la veste di Cristo, e, infine, anche per la figura di *Stefaton*, seminascosto in secondo piano come agli Scrovegni ma in una posa e con il secchiello nella mano sinistra che corrispondono solo alla figura di Villa Verucchio (e dunque presumibilmente anche al Santo). Ingiudicabili risultano oggi i pochi lacerti sopravvissuti della *Crocifissione* dipinta da Pietro da Rimini nel convento degli Eremitani di Padova, ora ai Musei Civici (fig. 132), che avrebbe forse offerto un contributo in questa indagine.

⁵⁷⁴ Cfr. Medica, *L'insediamento francescano*, 2008, p. 67 nota 32, in cui riferisce l'opinione di A. Volpe, *Giotto e i Riminesi. Il gotico e l'antico nella pittura di primo Trecento*, Milano 2002, p. 64, il quale colloca la *Crocifissione* non sul fianco sinistro della navata, com'è in realtà, ma su quello destro. Sulla chiesa degli Eremitani di Padova, e l'affresco in questione, si veda ora la tesi di dottorato di Carlo Pulisci:...

⁵⁷⁵ Cfr. Cozzi, *Giotto e bottega* 2003, pp. 79-80, in cui nega la validità del termine *post quem* del 1337 dell'affresco solitamente affermato in precedenza, e propone una cronologia più anticipata, anche se non meglio specificata.

⁵⁷⁶ A questo proposito, Medica, *L'insediamento francescano*, 2008, p. 65, riconosce il debito della *Crocifissione* di Este con modelli diversi da quelli degli Scrovegni, ma stranamente propone che si tratti solo dell'ipotetica scena giottesca dipinta a Rimini e non prende in considerazione la versione del capitolo, che pure discute ampiamente nel suo intervento.

Significative, invece, alcune riprese iconografiche realizzate a Padova nella seconda metà del secolo, che confermano il prestigio di cui ancora godeva l'affresco nel capitolo del Santo. Altichiero, in particolare, pur con tutt'altro spirito, di distaccato e colto neogiottismo, riprende la figura di *Stefaton*, colto nella posa di spalle e con il secchiello in evidenza nella *Crocifissione* dell'oratorio di san Giorgio (fig. 133), mentre nella cappella di San Giacomo viene rovesciato virtuosisticamente in una posa frontale; Giusto de'Menabuoi nel Battistero della Cattedrale (fig. 134), invece, fa assumere a san Giovanni dolente la posa del guerriero con lo scudo a Villa Verucchio. Si tratta di testimonianze che avranno una conferma ancora a metà Quattrocento nelle affermazioni di Michele Savonarola nel suo *Libellus*, sulla percezione degli affreschi attribuiti a Giotto al Santo quale modello esemplare per le giovani generazioni di pittori del suo tempo.⁵⁷⁷

L'importante proposta ricostruttiva suggerita da Medica non sembra esaurire, però, tutta la composizione originariamente orchestrata al capitolo. Lo spazio a disposizione al centro della scena, infatti, consente in teoria altre presenze, oltre a quella della Maddalena alla base della croce, che vediamo a Villa Verucchio.

L'ambito francescano in cui l'affresco è stato realizzato – e il tema generale del ciclo, come vedremo – suggerisce altri confronti in tale direzione di indagine.

Presumibilmente a pochi anni di distanza dall'affresco nel capitolo padovano la bottega giottesca realizza nel transetto inferiore della basilica di Assisi una *Crocifissione* (fig. 135)⁵⁷⁸, in cui sono inserite novità iconografiche sorprendenti. Tra gli astanti che assistono all'evento centrale della fede cristiana compaiono, nelle stesse dimensioni di tutti gli altri personaggi, oltre a san Francesco – una presenza già sperimentata ad Assisi da Cimabue nella basilica superiore – anche sant'Antonio e altri due frati posti tra di essi, senza aureola: la fisionomia di quello in primo piano – l'altro è sostanzialmente coperto – ha chiaramente l'evidenza di un ritratto di un personaggio vivente. Queste figure, che non fanno parte del racconto evangelico, immettono nella scena un forte richiamo alla contemporaneità, effettuando un passo ulteriore nella tendenza all'attualizzazione delle immagini sacre rispetto alle due *Crocifissioni* di Cimabue, in cui non compariva ancora alcun frate vivente. L'innovazione è frutto indubbiamente di una richiesta della committenza francescana, che ha indirizzato l'artista ad inventare una variante così ardita, nel modo di pensarla prima ancora che nella traduzione in linguaggio visivo, per un'iconografia tra le più consolidate della tradizione figurativa. Non si intende entrare in questa sede nella questione dibattuta su chi possa essere il frate che ha

⁵⁷⁷ Si veda il paragrafo 'Le testimonianze nelle fonti storiche dei cicli affrescati nel capitolo e nell'andito'.

⁵⁷⁸ Considerando la *Crocifissione* del transetto dx della Chiesa Inferiore nel suo contesto pittorico, la volta a botte, e il contesto spaziale, era probabilmente in diretto rapporto con l'altare sottostante dedicato a Santa Elisabetta, Cfr. D. Cooper, 'In loco tutissimo et firmissimo': *The Tomb of St. Francis in History, Legend and Art*, in *The art of the Franciscan Order in Italy*, edited by W. R. Cook, Brill, Leiden- Boston 2005, pp. 1-37, in part. p. 29 e fig. 11 (con pianta del transetto e ricostruzione della collocazione degli altari), entro lo spazio liturgico dell'area presso cui si riuniscono i frati, ma anche destinato alla frequentazione di laici e in particolare i pellegrini del 'perdono': risulta chiaro che il suo significato non è narrativo.

voluto essere immortalato dentro la scena sacra tra i due santi dell'Ordine⁵⁷⁹, allo scopo evidente di una legittimazione personale: la sua figura parificata a quella dei personaggi sacri, con un atto di orgogliosa autoaffermazione, è quella che inaugura, forse, una tendenza di cui resta un'altra testimonianza per certi aspetti simile, sostanzialmente coeva, quella di frate Daniele Gusmari a Verona, intorno al 1314 (fig. 136).⁵⁸⁰ Qui interessa piuttosto la presenza di sant'Antonio nella scena. Colpisce l'aspetto fisico di Antonio, il quale, in piena coerenza con l'accentuazione di realismo che connota tutta l'opera, non viene raffigurato in un aspetto ascetico e severo, ma al contrario, con una stempitura vistosamente accentuata, un ampio saio su una sorta di pinguedine (forse in ossequio alla notizia presente nelle *Vite* dell'idropisia di cui soffriva il Santo), senza barba (al pari di Francesco stesso); un'immagine che forse, a sua volta, era ispirata a una fisionomia reale, ma comunque in atteggiamento devoto e ispirato, tutto preso dalla contemplazione del Cristo crocifisso – come del resto il frate inginocchiato davanti a lui, e in contrapposizione alle figure poste in secondo piano, i dotti anziani del Tempio che discutono vanamente, nella chiusura della loro sapienza non illuminata dalla fede – ad incarnare l'uomo di cultura che pone il suo sapere nella sequela di Francesco e tramite lui, di Cristo.

Qualunque sia l'interpretazione di questa presenza, è significativo che ad Assisi, nello spazio basilicale dedicato alla venerazione del corpo di san Francesco, proprio in quegli anni riadattato in funzione della circolazione dei pellegrini⁵⁸¹, si senta l'esigenza di integrare l'immagine della *Crocifissione* qui prevista con la presenza di sant'Antonio. Non sembra casuale che ciò avvenga in tempi ravvicinati al capitolo generale dei Minori svoltosi a Padova nel 1310, in occasione del quale era stata celebrata la traslazione del corpo santo: un evento che rilanciava la figura del secondo santo francescano in un periodo particolarmente travagliato per l'Ordine, in cui la 'difficile eredità' di Francesco continuava a lacerare i suoi seguaci, impegnando i leaders delle due tendenze contrapposte della 'comunità' e degli 'spirituali' in una battaglia ideologica in cui si dibatteva anche sulla memoria

579 È stato proposto che potrebbe trattarsi di un ministro provinciale – alcuni dei quali ebbero la loro singola sepoltura in questo braccio del transetto – e più in particolare, tra quelli che hanno ricoperto l'ufficio nei primi Trecento, frate Francesco di Damiano (in carica nel 1314 e figura di spicco anche a livello politico nel ducato di Spoleto durante il secondo decennio del secolo) secondo S. Nessi, *La Basilica di S. Francesco in Assisi e la sua documentazione storica*, Assisi 1982, pp. 228-229, o anche uno dei suoi predecessori, per Cooper e Robson, che hanno focalizzato l'attenzione su frate Jacopo del Tondo (eletto provinciale in Umbria nel 1311 dopo essere stato promotore di importanti imprese costruttive in Toscana negli anni precedenti), contro cui Ubertino da Casale lancia esplicitamente i suoi strali durante il dibattito di Vienne, cfr. Cooper, Robson, *A great sumptuousness*, 2009, p. 661.

580 Cfr. Bourdua, *The Franciscans*, 2004, pp. 39-40, 66-70, in cui viene discusso il significato di questa inusuale presenza (e vedendo come precedente i ritratti di Jacopo Torriti nelle basiliche romane); inoltre cfr. A. De Marchi, *La prima decorazione della chiesa francescana*, in *I Santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona*, a cura di Paolo Golinelli e Caterina Gemma Brenzoni, Milano 2004, pp. 199-219, in partic. 200-201, e T. Franco, *Aspetti di iconografia francescana intorno al 1310*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 453-464, ripubblicato in *Padova 1310*, 2012, pp. 151-162, p. 459, per una conferma della validità della data 1314.

581 Cfr. D. Cooper, J. Robson, *Assisi e Padova, penitenza e taumaturgia: due esperienze diverse di pellegrinaggio nel primo Trecento*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 475-489, ripubblicato in *Padova 1310*, 2012, pp. 173-186; uno studio iconografico degli affreschi nel transetto destro, considerati entro il contesto dell'intero transetto, in Janet Robson, *The Pilgrim's Progress: Reinterpreting the Trecento Fresco Programme in the Lower Church at Assisi*, in *The art of the Franciscan Order in Italy*, edited by W. R. Cook, Brill, Leiden- Boston 2005, pp. 39-70, in partic. 41-44.

dei primi tempi dell'esperienza dei Minori, su Francesco e i suoi primi compagni; la figura di Antonio, che veniva spesso associato a coloro che avevano vissuto con Francesco e condiviso la sua autentica proposta spirituale, viene a sua volta coinvolta in queste rimeditazioni identitarie.⁵⁸² La sua presenza figurativamente così innovativa nell'immagine della *Crocifissione* dipinta presso la tomba di Francesco può dunque ben iscriversi in queste vicende, e aggiungersi alle tante altre sperimentazioni iconografiche non a caso promosse dai Minori proprio in questi anni turbolenti.

Anche la *Crocifissione* nella sala capitolare del Santo, per la probabile cronologia nel primo decennio del Trecento – e comunque allestita prima del capitolo generale del 1310 – e per le caratteristiche compositive che abbiamo visto, sembra poter essere collocata entro questa temperie di nuove elaborazioni iconografiche, in parallelo con il dibattito interno all'Ordine. Non è dunque troppo azzardato ipotizzare già qui una esplicita presenza francescana ai piedi della croce, in coerenza con l'articolazione tematica del ciclo affrescato nel suo complesso: ci potremmo aspettare non solo san Francesco, ad esempio in una posa che raddoppiasse quella della Maddalena in ginocchio, come avviene ad Assisi, ma anche lo stesso sant'Antonio, a sua volta in ginocchio ai piedi della croce in una sequela 'visiva' di Francesco nella contemplazione e nella volontà di identificazione nel Cristo crocifisso. Si sarebbe in tal modo dato compimento a una perfetta specularità Francesco-Antonio riproponendola dentro alla scena del ciclo affrescato che dava il senso a tutte le altre: i due santi francescani, già raffigurati in inginocchio nelle rispettive scene a sinistra e a destra della *Crocifissione*, e ora riuniti ai piedi di quella croce presa a modello nelle loro vite.

La presenza di entrambi i santi francescani nella *Crocifissione* del transetto inferiore di Assisi, secondo questa ipotesi, potrebbe dunque aver dato seguito a una innovazione iconografica già avvenuta a Padova pochi anni prima, realizzata presumibilmente dallo stesso artista e sollecitata sia da simili esigenze di rielaborazione dell'identità dei Minori, sia dalla volontà di rilanciare il santo che qui veniva custodito, nel momento in cui, a tal fine, si stava preparando la spettacolare ridefinizione spaziale della basilica a lui dedicata e una più 'degn' sistemazione della sua stessa tomba.

4.4.6. Interpretazione complessiva del ciclo pittorico

Tirando le fila dell'analisi delle singole parti, il programma del ciclo affrescato nel suo complesso (figg. 60-63, Fotopiano in appendice) è chiaro: la *Crocifissione* (scena usuale in una sala del capitolo) è il centro – ideale e fisico – verso cui tutto converge. Le altre figurazioni alludono, direttamente o indirettamente, a questa scena centrale: le figure sacre convocate nelle finte logge delle pareti laterali, personaggi antichi e contemporanei insieme, unificati nelle dimensioni e dalla finta architettura che tutti li contiene, ripropongono con insistenza attraverso le iscrizioni dei cartigli l'unico tema del sacrificio salvifico di Cristo; le scene a fianco della *Crocifissione* propongono con evidenza un

⁵⁸² Cfr. Rigon, *Dal Libro alla folla*, 2002, pp. 107-123.

parallelismo speculare tra Francesco e Antonio, a sua volta declinato come sequela di Cristo crocefisso, con precise risonanze nelle figure dei due francescani riproposte tra i personaggi delle pareti laterali.⁵⁸³ Le finte architetture originariamente contribuivano, con grande probabilità, ad unificare l'intero ambiente attraverso l'uso innovativo dell'illusionismo pittorico, con un effetto visivo che era metafora dell'unità dei contenuti.

Purtroppo le lacune non ci consentono di conoscere alcuni tasselli del complesso mosaico messo in scena: in particolare le figure mancanti nelle finte logge sono difficilmente indovinabili, mentre è verosimile ipotizzare che la seconda scena dedicata ad Antonio fosse la *Vestizione del saio francescano*. La valutazione finale deve tener conto anche di queste limitazioni.

Non va dimenticata inoltre l'esistenza di una continuità tematica con il ciclo dipinto nell'adiacente 'andito' tra i chiostri del capitolo e del noviziato – i due mistici alberi di Cristo e di Francesco, frutto peculiare della cultura francescana, sono un'evidente allusione alla crocifissione – che suggeriscono una elaborazione e forse anche un'esecuzione unitaria, o per lo meno coordinata: anche questo ciclo, dunque, dovrà essere preso in considerazione per un giudizio complessivo, che verrà affrontato più avanti.

La raffigurazione delle "vite parallele" di Francesco e Antonio che viene proposta sulle pareti della sala capitolare aveva già una sua tradizione iconografica, che sviluppava un tema ben presente nei testi di produzione francescana.⁵⁸⁴ Si è accennato in precedenza alla finestra istoriata nella basilica superiore di Assisi (fig. 3)⁵⁸⁵, realizzata probabilmente negli anni ottanta del Duecento, dedicata ai due primi santi francescani e alle loro storie: i quali sono allo stesso tempo parificati tra loro e con gli Apostoli, raffigurati a coppie nelle altre vetrate.⁵⁸⁶ Ma lo schema delle "vite parallele" era stato inaugurato assai prima nella cultura francescana, essendo un aspetto fondativo della santità stessa di Francesco il suo conformarsi a Cristo: e dunque anche sul piano iconografico la raffigurazione di storie parallele Cristo – Francesco ha una precoce realizzazione nella navata della basilica inferiore di Assisi ad opera del Maestro di San Francesco. Non stupisce, di conseguenza, l'utilizzo di un confronto delle vicende biografiche tra i primi due santi dell'Ordine dei Minori, con i conseguenti simbolismi, nei testi scritti come nell'iconografia.

583 La forte unitarietà tematica è già colta da Re, *I chiostri*, 1929, pp. 197, che sui due affreschi laterali sulla parete est dice che "mostrano di far parte dell'antico affresco per il loro significato altamente armonizzante col senso tutto di quella che fu la figurazione molteplice ed una, la Redenzione a prezzo del martirio dell'Uomo-Dio, vaticinato e atteso nell'antico patto, scuola ai Santi nella nuova legge di proposta perfezione.", e successivamente con più ampie osservazioni da Seidel, *Die Fresken*, 1978, pp. 234-239, Romano, *La sala capitolare*, 2011, p. 424.

584 Un'esposizione complessiva della tematica in S. Gieben, *La componente figurativa dell'immagine agiografica. L'iconografia di sant'Antonio nel secolo XIII*, «Il Santo», 36 (1996), pp. 321-333.

585 Si veda il paragrafo *Il contesto storico dal 1231 alla fine del XIII secolo*, nel secondo capitolo.

586 Cfr. Martin, *Le vetrate di San Francesco*, 1998, pp. 73-76 ; P. G. Ruf OFMConv., *Le vetrate*, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di G. Bonsanti, Modena 2002, p. 236; Gieben, *La componente figurativa*, 1996.

La specificità dell'applicazione di questo schema figurativo nel ciclo del capitolo padovano sembra quello di organizzare una rete di rapporti e di confronti in funzione della valorizzazione della figura di Antonio, che viene illustrata in termini decisamente innovativi.

Nelle *Storie* a lui dedicate sulla parete est, l'inedita selezione di episodi raffigurati, come si è già tentato di dimostrare⁵⁸⁷, sembra aver preso le mosse dall'inizio della narrazione presentata nella vita *Raymundina* – diverso rispetto alle precedenti biografie antoniane e rimasto senza seguito in quelle successive – la quale era il frutto recentissimo di una rilettura della santità di Antonio da parte della comunità di Padova, maturata in occasione di una fioritura di miracoli presso la tomba del Santo nel 1293.⁵⁸⁸ Tra gli aspetti di fondo di tale operazione c'era la riaffermazione dei valori del francescanesimo alla base della santità di Antonio: il parallelismo con Francesco – che riaffermava, appunto, la francescanità di Antonio, in termini aggiornati rispetto al passato (ad esempio nella citata vetrata della basilica superiore di Assisi) – era il mezzo utilizzato a tale scopo in questo come in altri analoghi testi scritti, con significativi paralleli nell'iconografia, ed è una chiave di lettura indispensabile anche nella valutazione del rinnovamento dell'iconografia antoniana che registriamo nella sala capitolare. E dunque la nuova selezione di storie antoniane qui raffigurate è stata un'operazione che, pur avendo come promotori i frati di Padova, veniva incontro nondimeno a esigenze di più ampio respiro, inserendosi nel travagliato dibattito sulla francescanità che coinvolgeva da decenni l'intero Ordine e andrà avanti ancora a lungo, fino alle drastiche prese di posizione di papa Giovanni XXII negli anni venti del Trecento.⁵⁸⁹

In tale contesto culturale, l'immagine di Antonio veniva proposta in un grande convento francescano quale quello di Padova e mostrato all'intero ordine in occasione del capitolo generale del 1310, come modello alternativo di vita per i frati minori, rispetto alla santità unica e irripetibile di Francesco.⁵⁹⁰ Nel racconto visivo della sala capitolare Antonio rivive con tale intensità il martirio dei confratelli in Marocco da essere egli stesso 'fisicamente' proiettato dentro l'evento, introducendo una variante significativa rispetto alla probabile fonte letteraria, la *Raymundina*; un evento che viene interiorizzato e diventa un aspetto orientativo della sua successiva vita religiosa.⁵⁹¹ Come veniva narrato dalle vite

587 Cfr. paragrafo '*Storie di Sant'Antonio*'.

588 Si veda il paragrafo '*Storie di sant'Antonio*'; ricordo che, a differenza di tutte le altre vite antoniane, la *Raymundina* inizia il racconto proprio dal martirio di Marrakesh, marcando il significato fondativo di questo episodio per la storia di Antonio, poi torna indietro nel tempo a narrare della nascita e giovinezza del Santo, e solo nel quarto capitolo riprende il discorso dell'impatto su Fernando/Antonio dell'esempio dei protomartiri francescani in Marocco, determinando la sua decisione di diventare frate minore. La *Raymundina*, tradita da un unico manoscritto nella Biblioteca Antoniana, è rimasta relegata a una conoscenza di ambito locale. Per l'inquadramento storico critico di questa biografia cfr. *Vite «Raymundina» e «Rigaldina»*, 1992.

589 Cfr. il paragrafo '*Lo scontro tra Spirituali e frati della "comunità" tra fine XIII e inizio XIV secolo*'.

590 Il recepimento di questa innovativa iconografia padovana nelle vetrate della cappella di sant'Antonio ad Assisi suona come uno specifico riscontro.

591 Un probabile precedente dell'inserimento di Antonio entro una storia che non ha vissuto in prima persona è la tradizione iconografica tutta francescana di san Francesco ai piedi della croce di Cristo, con il chiaro intento comunicativo di rendere evidente la partecipazione e il coinvolgimento anche emotivo e fisico nel dramma della morte del Salvatore della croce; è plausibile che sulla scorta di questa ormai lunga consuetudine francescana di manipolazione di immagini

antoniane, ben note ad ogni francescano, la volontà divina gli impedirà successivamente di realizzare il suo progetto di martirio reale, e lo indirizzerà a santificare la sua vita attraverso la predicazione, la scrittura, la formazione dei confratelli, la lotta ai vizi presenti nella società e nella Chiesa, la testimonianza delle virtù indicate nella *Regola*, ovvero quelle attività cui venivano chiamati i frati minori, nei diversi livelli di responsabilità.

Se la successiva scena perduta era davvero la *Vestizione del saio francescano*⁵⁹², l'immagine di questa tappa fondamentale della vita religiosa, che ogni frate sperimentava, poneva l'accento sul significato della scelta religiosa, la via impegnativa di minorità che quel saio simboleggiava. Si trattava di azioni e di proposte di uno stile di vita radicale nelle sue scelte di fondo – che richiedeva un 'martirio' nella quotidianità – ma concretamente praticabile: la strada 'possibile' indicata da Antonio veniva ad affiancarsi a quella di perfetta cristomimesi, ma inarrivabile, di Francesco.

A conforto di questa interpretazione degli affreschi padovani si può chiamare in causa un'altra tipologia di testi prodotti nei decenni a cavallo tra i due secoli da autori francescani, i sermoni *de sancto Antonio*, ovvero dedicati al santo padovano in occasione della sua festa liturgica. Conosciamo questi scritti, ricchi di indicazioni sulle immagini di Antonio che circolavano nei conventi francescani, grazie all'infaticabile lavoro di edizione di Vergilio Gamboso e ora anche per le rinnovate e aggiornate ricerche di Eleonora Lombardo.⁵⁹³ Anche in questo ambito di produzione scritta si registra tra fine XIII e inizio XIV secolo una crescente esigenza di presentare l'immagine di un 'Antonio francescano', svincolato o almeno non limitato alla funzione di taumaturgo o di santo locale, ad esempio sottolineando la sua scelta di totale povertà, che toccava uno dei punti caldi delle divisioni interne dell'Ordine.⁵⁹⁴

Per quanto interessa la nostra ricerca, l'attenzione si concentra sui sermoni scritti nell'ambiente padovano.⁵⁹⁵ Tra essi un esempio significativo è costituito dal sermonario di fra Luca Lettore, redatto tra 1264 e 1284 e trascritto nella prima metà del XIV secolo (segno dell'interesse che ancora suscitava

narrative in funzione di comunicare contenuti simbolici, fondativi dell'identità francescana (cfr. Krüger, *Der frühe Bildkult des Franziskus*, 1992), l'ideatore del programma iconografico abbia concepito di inserire Antonio dentro il momento drammatico dell'uccisione dei francescani a Marrakesh, con un consapevole anacronismo, simile appunto a quello di Francesco dentro la crocifissione, che assumeva un fortissimo valore simbolico agli occhi dei francescani dell'epoca.

592 Cfr. il paragrafo 'Storie di Sant'Antonio'.

593 E. Lombardo, *I «Sermones de sancto Antonio» fra XIII e XIV secolo. Status quaestionis ed edizione del sermone Venezia, Lat. Z, 158 (1779), ff. 120v-122v, «Il Santo» 52 (2012), pp. 9-44*: la studiosa ha contato 206 *sermoni dedicati a sant'Antonio* (p. 18), la *maggior concentrazione di sermonari registrata* tra fine XIII e inizio XIV secolo – forse non a caso (p. 23) – ha rilevato la ricchezza di dati storici offerti questo patrimonio di testi omiletici: tra cui la loro diffusione europea, accanto alla ovvia preponderanza di autori francescani (anche tra i tanti anonimi) anche l'attenzione in ambienti diversi, per esempio domenicani o l'università parigina.

594 Lombardo, *I «Sermones de sancto Antonio»*, 2012, pp. 14-15, a tale proposito cita, quale esempio tra i più significativi, il sermone scritto da Matteo d'Acquasparta.

595 Ho avuto modo di accennare a questi aspetti dei sermoni padovani su sant'Antonio nella recensione L. Baggio, *Committenza artistica e identità francescana al Santo tra Duecento e Trecento. Un libro di Louise Bourdua e una proposta di lettura iconografica degli affreschi nella sala del Capitolo, «Il Santo», 44 (2004), pp. 561-577.*

nel convento padovano) nel codice 466 della Biblioteca Antoniana.⁵⁹⁶ Nei cinque sermoni *de sancto Antonio* ben tre sviluppano il tema della conversione di Fernando in seguito alla notizia del martirio di Marrakesh. Il primo di questi sermoni è introdotto dal *thema* tratto da Isaia, *Anima mea desideravit te in nocte*, ovvero il “desiderio di Cristo”, che Antonio ha vissuto in cinque modi, tra cui il quarto è il *desiderium conformandi se passioni Christi et paciencie, propterea etiam intravit ordinem fratrum minorum. Unde et ait fratribus euntibus ad elemosynam petendam ad locum in quo cum canonicis regularibus Deo serviebat: “Ordinis vestri habitum animo desideranti suscipiam, si me mox ut ingresso fuero, ad terram Sarracenorum mittere sponderitis, quatenus cum sanctis martyribus consequi merear corone participium”*.⁵⁹⁷

Nel secondo sermone della serie, che sviluppa il tema *Eruditus eris in omnibus et probabilis in conspectu omnium vivorum*, l'autore afferma che *fuit eruditus beatus Antonius exemplo fratrum, qui propter Christum martyrium susceperunt apud Marochium, unde et intravit Ordinem cum intencione et pacto quod ad terram Sarracenorum mitteretur, ad coronam martyrii percipiendam*.⁵⁹⁸

E ancora, nel quarto sermone (*In translatione Beati Antonii, Placens Deo factus est dilectus, et vivens inter peccatores translatus est*), si ricorda che Antonio piacque a Dio *in strenuitate paciencie, aggrediendo difficilia et terribilia paciendo. Intravit enim Ordinem minorum ad martyrium sustinendum, et infirmitates et asperitates multas pacienter sustinuit*.⁵⁹⁹

Nel codice 517 della Biblioteca Antoniana, databile alla fine del XIII secolo, troviamo altri due sermoni, anonimi, significativi per il nostro discorso: un primo, che applica ad Antonio il tema *Hic est filius meus dilectus, in quo mihi bene complacuit*, ripropone il desiderio di martirio come emulazione diretta di quello di Cristo: [Antonio] *in tantum enim Christum dilexit, karissimi, quod desiderabat et ipse, perfecta caritate succensus, per martyrii flammam hostiam Deo offerre se viventem, ut et vicem Christo pro nobis morienti rependeret et ad divinum amorem ceteros provocaret. Primo namque anno quo Ordinem beati Francisci intravit, optans fore socius glorie*

596 Cfr. V. Gamboso ofm.conv., *Cinque sermoni inediti di Fra Luca Lettore (+ c. 1287) in lode di S. Antonio*, «Il Santo», 9 (1969), pp. 233-281; V. Gamboso ofm.conv., “*Franciscus paduanus*”. *I quattro sermoni sanfrancescani di frate Luca Lettore da Padova (c. 1270)*, «Il Santo», 30 (1990), pp. 3-7; sul codice 466 cfr. Abate, Luisetto, *Codici e manoscritti*, 1975, vol.II, pp. 404-415.

597 Cfr. Gamboso ofm.conv., *Cinque sermoni* 1969, pp. 257-259; i cinque modi di vivere il desiderio di Cristo da parte di Antonio sono: 1, *bibendi desiderium de fonte vitalis et gratuite influencie*; 2, *desiderium audiendi doctrinam in caritate sapientie*; 3, *desiderium refficiendi in umbra divina potentie*; 4, *desiderium conformandi se passioni Christi et paciencie*; 5, *desiderium vivendi pulchritudinem sue faciei et glorie*. Interessante notare che nel testo seguente venga citato il capitolo 53 di Isaia (lo stesso dal quale è tratta, due versetti dopo, l'iscrizione sul cartiglio del profeta dipinto nel capitolo): *Hoc modo dicunt viri perfecti Ys. LIII, 2.3: Desideravimus eum, despectum et novissimum virorum, virum dolorum et scientem infirmitatem*.

598 Gamboso ofm.conv., *Cinque sermoni* 1969, p. 264.

599 Gamboso ofm.conv., *Cinque sermoni* 1969, pp. 274-275. Anche nel terzo sermone (*Ipse directus est divinitus in penitentiam gentis*) fra Luca ritorna sul tema della croce, cf. *ivi*, 272.

*sanctorum martyrum videlicet minorum quos occidit impius rex Marrochiorum, transivit maria ad predicandam fidem christianam et penitentiam saracenis.*⁶⁰⁰

Nell'altro sermone (composto post 1263) di questa raccolta, invece, a partire dal tema generale della sapienza di Antonio (*In medio Ecclesie aperuit os eius, et implevit eum Dominus spiritus sapientie et intellectus*), viene sviluppato il motivo della sua volontà di imitare Francesco e, tramite il santo assisiato, Cristo stesso: *Talis revera fuit beati Antonii sapientia, qui propter regnum celorum omnia dereliquit, et pauperem virum Franciscum, immo Dominum Ihesum Christum secutus per omnia fuit*; il testo continua con il motivo del desiderio di martirio, con parole che suonano come *significativo* commento alla scena raffigurata nella sala capitolare: *beatus Antonius habuit sapientiam martirum [...] quia pro Christo sustinere martyrium peroptavit; unde verbum istud, sicut in Legenda sua habemus, sepe dicebat in corde suo: «O si me sanctorum martyrum suorum corone participem fore dignaretur Altissimus!» [...] Et propterea Ordinem nostrum intrare cupiens, dixit fratribus: «Ordinis vestri [habitum], fratres karissimi, animo desideranti suscipiam, si me, mox ut introgressus fuero, ad terram Saracenorum mittere spoponderitis, quatenus cum sanctis martiribus merear et ego consequi corone participium».*⁶⁰¹

Un'ulteriore testimonianza utile al nostro discorso risulta un sermone anonimo *de sancto Antonio* pubblicato recentemente da Eleonora Lombardo, databile tra gli ultimi anni del Duecento e i primi del Trecento, che fin dal *thema* – *Mutabo habitum et sic ad pugnam uadam* (dal secondo libro delle Cronache, 18,29) – dimostra l'acuto interesse nel pensiero del suo autore per il valore simbolico della vestizione del saio francescano. «Una scelta rara di tale versetto biblico all'interno della vasta predicazione su sant'Antonio», commenta Lombardo, «ma probabilmente scelto perché si adattava facilmente ad Antonio, per il suo passaggio da canonico a frate e da questo a santo: il sermone si apre con il desiderio di martirio di Antonio, quale causa del passaggio dai canonici di sant'Agostino all'ordine di san Francesco; tale argomento, però, non forma il cuore della divisione, venendo invece assunto a mo' di metafora per invitare il pubblico a un rinnovamento sia interiore sia esteriore. Grazie a questo procedimento Antonio diventa nel sermone figura del perfetto penitente prima e del perfetto frate poi».⁶⁰²

600 Cfr. V. Gamboso ofm.conv., *Sette sermoni di autori anonimi (secc. XIII-XIV) in lode di S. Antonio*, «Il Santo», 9 (1969), pp. 386-387; il testo prosegue distinguendo diverse forme di martirio, con casi esemplari per ciascuna: Abele, *pro iustitia et veritate*; Gesù Cristo *pro hominum necessitatem*; Stefano *pro Christi testimonio*; Luca e Anastasia *pro carnis maceratione*; la Vergine Maria e Francesco *pro compassione Christi seu dilectione*; il discorso si conclude tornando su Antonio: *et licet alia martyria non fuerint in beato Antonio, ultima, silicet carnis maceratio et Christi compassio seu dilectio, in eo fuerunt, et ideo palmam martyrii non amisit*.

601 Gamboso ofm.conv., *Sette sermoni*, 1969, 396-397.

602 Lombardo, *I «Sermones de sancto Antonio»*, 2012, pp. 27-28, che cita solo altri due casi di sermoni con riferimento al cambio di ordine religioso da parte di Antononio; il manoscritto è conservato nella Biblioteca Marciana di Venezia (ms. Lat. Z, 158, 1779); sull'autore del sermone, l'autrice specifica che non è possibile restringere il suo raggio d'azione, nonostante i riferimenti a Padova presenti nel testo.

Gli esempi qui proposti mostrano l'interesse per i temi raffigurati nel capitolo padovano tra i sermonisti francescani, entro un'ottica di più ampio respiro che punta – in funzione didattica – a sottolineare la francescanità di Antonio, e indagini più sistematiche allargherebbero sicuramente il numero di citazioni possibili da questo tipo di fonti scritte.

Ma il richiamo ai sermoni è importante anche da un altro punto di vista, l'analisi dell'organizzazione complessiva del progetto iconografico della sala capitolare. Il modo di mettere in scena la serie di figure sacre che si affacciano dalle finte logge delle pareti minori, con cartigli contenenti citazioni bibliche richiamantesi reciprocamente e alludenti alle scene narrative concentrate sulla parete principale della sala, evoca per l'appunto lo schema rigoroso dei sermoni, che mette in rapporto reciproco singole citazioni dai testi sacri entro una struttura logica – esplicitamente evidenziata nel testo – fatta di raggruppamenti su diversi livelli, concepiti per sviluppare un tema principale.

La trasformazione della percezione e dell'uso dello spazio che viene attuata dalle pitture – con strutture dipinte ma visivamente reali e avvolgenti che interagiscono con lo spazio fisico interno – dà vita a un *unicum* dimensionale in cui viaggiano numerose direttrici a collegare immagini e testi scritti distribuiti opportunamente nei diversi punti. Così a san Francesco sulla parete nord corrisponde sant'Antonio sulla parete sud, in immagini di pari dignità – visiva e ideale – ma allo stesso tempo secondo una gerarchia interna, che pone l'assisiata in una posizione più onorifica se si tiene conto di un altro punto di riferimento visivo, quello dell'immagine del Cristo crocifisso al centro della parete est; nel suo insieme queste direttrici ideali vengono a creare un triangolo isoscele, col vertice superiore corrispondente alla figura di Cristo (Schema grafico della sala del capitolo in appendice).

Ma le due raffigurazioni di Antonio e Francesco sono in relazione visiva anche con le rispettive scene narrative poste sulla parete est, ai lati della *Crocifissione*, costituendo geometricamente un quadrangolo ideale; e va rimarcato che quelle scene illustrano non uno sviluppo di vicende biografiche, ma specifici momenti della vita dei santi scelti per il loro valore simbolico di adesione al sacrificio di Cristo, cui aderiscono in una vicinanza fisica non casuale.

Non casuali sono, ancora, le associazioni tra i due primi santi francescani e le altre figure dipinte sulle rispettive pareti, che si sono registrate precedentemente.⁶⁰³ Ad esempio, l'accostamento di Francesco a san Giovanni Battista è un tema ricorrente nella cultura francescana.⁶⁰⁴ Va altresì rammentato che nel caso specifico del nostro ciclo dipinto queste associazioni sono state proposte non solo in una logica binaria – di rispecchiamento simbolico a due a due tra i diversi personaggi accostati sulla stessa parete: Francesco, Chiara, Giovanni Battista, Davide, da una parte; Antonio, la Morte, Daniele, Isaia, dall'altra – ma anche e soprattutto in vista del tema centrale del 'sermone visivo', la

603 Si veda il paragrafo 'Sant'Antonio tra Profeti e Santi entro le logge'.

604 Su tale aspetto, si veda Bollati, *Gloriosus Franciscus*, 2012, pp. 124-125, in un discorso più generale di equiparazione di Francesco agli apostoli, con particolare attenzione al ricorrente testo della lettera di san Paolo ai Galati, 6, 14-18, utilizzata nella liturgia per l'Epistola nella messa in onore di Francesco, e che viene evocata anche nel cartiglio del capitolo padovano.

Crocifissione, reso esplicito dai cartigli. Il tentativo di dare ragione di questi accostamenti entro tale logica di fondo porterebbe il discorso su un piano di ipotesi difficilmente dimostrabili, tanto più se si tiene conto delle perdite subite, un quarto del totale delle figure affacciate dalle logge, che lascerebbe comunque la ricerca ad un livello di incompletezza incolmabile. In termini generali, è possibile comunque presupporre che le scelte effettuate dovevano derivare da specifiche concezioni sul ruolo svolto da ciascuno dei santi francescani entro il grande disegno della storia della salvezza: procedere su questa strada di ricostruzione storica significa però scontrarsi, da una parte, con l'impossibilità di conoscere l'identità dei dotti estensori del programma iconografico e dall'altra con una mole ingente di testi prodotti in ambito francescano che affrontano questi temi, con impostazioni e tesi tra loro contrastanti, e con la difficoltà ulteriore di sapere quali fossero conosciuti presso la comunità padovana nel periodo che ci interessa.

Se il quadro generale è quello ora tratteggiato, l'ipotesi avanzata da Serena Romano sulla coppia di figure *Sant'Antonio-Morte* dipinta sulla parete sud – che potrebbe alludere, orientando tutto il senso del ciclo dipinto, ai resti fisici di sant'Antonio nella vicina tomba, in un momento in cui veniva ricollocata entro la basilica, a sua volta ridefinita architettonicamente proprio allora – pur risultando uno spunto interpretativo acuto e plausibile, potrà però essere accolto senza assolutizzarlo. Se infatti la preoccupazione della comunità padovana dei Minori per la tomba che custodivano era sicuramente per loro una delle principali, e un elemento fondante della loro stessa identità, la rete di significati che si è fin qui tentato di ricostruire nel ciclo del capitolo appare talmente complessa da richiedere una esegesi di più ampio respiro, che consideri la figura antoniana nella loggia non isolata e nemmeno in una posizione preminente rispetto al resto delle raffigurazioni.

Una considerazione conclusiva sul programma iconografico nel suo insieme merita un aspetto che colpisce con grande forza l'osservatore, l'estrema severità del messaggio trasmesso dagli affreschi. Il tema del sacrificio di Cristo, evocato nei testi dei cartigli esibiti dai personaggi sacri convocati come testimoni autorevoli, rivissuto eroicamente da Francesco e da chi lo ha seguito fedelmente – i protomartiri del Marocco, Antonio stesso – sembra essere non solo centrale ma addirittura esclusivo. A differenza di altri cicli dipinti in sale capitolari, anche di ambito francescano, non ci sono deviazioni o accostamenti con altre tematiche, quali la celebrazione dell'Ordine o sviluppi narrativi relativi a qualche santo. Fin dal primo ingresso nella sala l'osservatore è condotto in tale direzione e come 'avvolto' totalmente nella meditazione di questa verità di fede posta a fondamento della spiritualità francescana.

Le figure che si affacciano dalle due logge speculari, monumentali e incombenti per le dimensioni e la posizione dominante rispetto a chi si trova nello spazio reale, sono tutte concentrate verso l'osservatore, senza distrazioni di sorta: i personaggi non si volgono l'uno verso l'altro, come avviene in altri cicli dipinti con soggetti simili, non fanno gesti che non siano in riferimento all'osservatore; lo

stesso *sant'Antonio*, che accenna con una mano alla contigua figura della *Morte*, si mantiene in una posa frontale e guarda verso l'osservatore. Tutti i personaggi sono atteggiati in una severità apparentemente arcaica e statica, che non va scambiata per 'fissità' impacciata, dovuta a incapacità tecnica del pittore (un'impressione generata, ad uno sguardo da distante, dalle ridipinture e dai rifacimenti) ed è invece frutto di una scelta consapevole, in funzione comunicativa: lo si capisce chiaramente dai volti più conservati, dove le sottili asimmetrie dei tratti, in particolare negli occhi, danno ancora l'idea di quanto dovevano essere caricate di tensione emotiva le espressioni, in coerenza con il messaggio di cui i personaggi sono portatori. Quei messaggi contenuti nei cartigli, che non deviano dalla meditazione sul sacrificio di Cristo, pur evocando in alcuni casi la redenzione che esso genera; anche i testi esibiti da *Sant'Antonio* e dalla *Morte*, come si è visto, pur spostando inizialmente l'attenzione su una domanda esistenziale, riconducono poi il discorso sul sacrificio redentore di Cristo.

Emblematica espressione di tale atmosfera, la figura di *San Francesco* apre drammaticamente le braccia nel gesto del *Cristo crocefisso*, proponendosi in perenne apparizione ai suoi confratelli congregati nella sala padovana come nel miracoloso capitolo di Arles; gli fa da contraltare tragico lo sconvolgente cadavere della *Morte* raffigurato sulla parete opposta, che *Antonio* mette ulteriormente in evidenza tramite il gesto eloquente con cui rivolge agli spettatori il monito esistenziale. La connessione con il Cristo in croce si fa in tal modo 'triangolo emotivo', che, oltre a sollecitare la razionalità della mente, tocca anche le corde del coinvolgimento interiore.

La tensione drammatica tocca livelli elevatissimi nelle scene narrative. Lo si è già notato nelle *Stimate*, pur nel poco di originale che si riesce a vedere, che risalta con evidenza se si confronta con l'analoga scena nelle *Storie francescane* della basilica superiore di Assisi. Lo si è colto ancor più nettamente nel *Martirio di Marrakesh*, in cui è impressionante il tragico ritmo rotatorio delle teste dei sei francescani – i protomartiri e Antonio – che unisce quelle ancora vive con quelle mozzate, e in particolare mette quasi in contatto fisico il volto di Antonio con la nuca della testa che sta cadendo davanti a lui. È assai probabile che la tensione si estendesse anche alla scena inferiore, oggi perduta: lo preannuncia quel contatto già rilevato tra le due teste morte alla base del *Martirio di Marrakesh* e l'architrave della chiesa sottostante, che costituisce anche la cornice divisoria tra i due riquadri, ad indicare visivamente quale drammatico legame unisse i due episodi. Se poi si può verosimilmente ritenere che il soggetto della scena fosse la *Vestizione del saio francescano* e che sant'Antonio venisse raffigurato in ginocchio – come nei due esempi sopravvissuti nella vetrata della cappella dedicata al Santo nella basilica inferiore di Assisi e in San Fermo a Verona, presumibilmente sul modello del capitolo padovano – ci ritroveremmo di fronte all'insistita posa inginocchiata di Francesco e Antonio, ulteriore richiamo visivo per affermare la conformità del secondo al primo, all'insegna dell'accettazione di seguire il Cristo sulla croce.

E infine la *Crocifissione*, scena drammatica per antonomasia, punto di partenza e di arrivo del ciclo, che accoglie in sé tutti i drammi raffigurati sulle pareti della sala. Per quanto possiamo dedurre dai due frammenti superstiti, la tipologia 'affollata' doveva essere concepita per dilatare il dramma della morte di Cristo nei tanti personaggi presenti, con una scelta iconografica sicuramente innovativa nell'ambito padovano, che resterà segnato per tutto il Trecento dall'effetto di grandiosità e dalla carica emotiva qui espressi. Lo verificiamo nei volti contratti degli anziani del Tempio, che esprimono la tensione del loro subire "in negativo" il dramma che si sta svolgendo davanti ai loro occhi, e nei gesti enfaticizzati dei cavalieri alle loro spalle. La posizione notevolmente distanziata dal centro delle *Marie dolenti* (ove doveva esserci la croce), faceva da contraltare "positivo" dei nemici del Cristo, estendendo verso il lato della grande scena la tensione del tragico evento. Il classico triangolo compositivo della scena – croce al centro, figure in simmetrica corrispondenza ai lati – doveva di conseguenza allungarsi nei due lati obliqui, proiettandosi verso le due scene laterali (*Stimate di san Francesco* a sinistra, *Martirio di Marrakesh* e *Vestizione del saio francescano di sant'Antonio* a destra), in un effetto avvolgente che coinvolgeva anche lo spazio anteriore, quello degli spettatori. La severità del messaggio e la tensione drammatica sono davvero portate a un livello molto alto. È una severità molto meditata, che parte da lontano, dal ruolo di sant'Antonio nell'identità dell'ordine, dal suo corpo, da conservare e proporre al culto. Entro tale orizzonte mentale la figura di Antonio è riproposta in termini rigorosi: nessuna concessione al taumaturgo glorioso, solo l'Antonio penitente, capace di rivivere (come Francesco) il sacrificio di Cristo, l'Antonio obbediente alla volontà di Dio su di lui e all'autorità dell'Ordine in cui decide di entrare. Ma anche - e forse soprattutto – questa severità sembra nascere da un disagio, o forse meglio, da una crisi di crescita della comunità padovana in una realtà urbana in continuo mutamento e in un Ordine impegnato in un costante processo di autodefinizione, con duri contrasti interni. La severità era forse sollecitata da una situazione di tensione che richiedeva risposte forti, delle "scosse" delle intelligenze e delle coscienze. Ciò indirizza anche a una certa proposta cronologica. Agli inizi del Trecento non mancano le occasioni di tensione e di crisi nel convento padovano: lo scontro con le istituzioni cittadine per l'*officium fidei*, la polemica montante tra 'comunità' e 'spirituali'; appare inoltre suggestiva la scadenza del capitolo generale del 1310, evocata da diversi studiosi come termine *ante quem* per l'esecuzione del nostro ciclo. L'efficacia comunicativa che si è dedotta dall'analisi fin qui effettuata, a sua volta, indirizza verso una personalità creativa di primo livello, in grado di mettersi in sintonia con l'ambiente in cui opera, interpretandone le esigenze e le aspettative e dando vita a soluzioni innovative.

In questo stesso giro d'anni, o poco dopo, ci sono state altre e ancor più impegnative invenzioni iconografiche promosse dai francescani, nella casa madre dell'Ordine, presso la tomba di Francesco. Le possibili assonanze che si sono ipotizzate tra la *Crocifissione* al Santo e quella dipinta dalla

bottega di Giotto nel braccio destro nel transetto inferiore, così come la singolare coincidenza tra l'associazione con la figura delle Morte da parte di Antonio, a Padova e di Francesco, ad Assisi⁶⁰⁵, sono segnali di una probabile circolazione di idee tra i francescani della 'comunità', alla ricerca di nuove risposte e di nuovi equilibri da dare alla loro inquieta ricerca di identità anche attraverso le immagini sacre.

4.4.7. Inquadramento stilistico e cronologico del ciclo dipinto

Le opinioni degli studiosi che si sono occupati di questo ciclo non sono convergenti sull'attribuzione e la cronologia. Ne abbiamo già riferite alcune del XIX secolo, quando gli affreschi da poco riscoperti ricevettero le prime attenzioni critiche.⁶⁰⁶ Per quanto riguarda il Novecento, le diverse opinioni fino agli inizi degli anni ottanta sono state efficacemente riassunte da Francesca d'Arcais.⁶⁰⁷ Il giudizio autorevole di Giovanni Previtali è emblematico della diffusa opinione nel secolo scorso sfavorevole a riconoscere l'autografia giottesca e orientata a una datazione nel secondo decennio del Trecento: «La qualità non eccelsa rende problematico il riferimento a Giotto stesso, ma le caratteristiche morfologiche non escludono, almeno per il frammento dei sacerdoti, l'esecuzione nella bottega del Maestro durante il secondo decennio».⁶⁰⁸ Negli studi più recenti si è invece fatta strada una tendenza diversa, che riconosce l'intervento giottesco – inteso come lavoro d'equipe di una grande bottega – e anticipa al primo decennio la cronologia, con una discussione se prima o dopo l'esecuzione della cappella Scrovegni. Francesca Flores d'Arcais ha avuto il merito di riproporre con decisione la questione “Giotto al Santo”, includendo anche i resti di affreschi nella cappella di Santa Caterina entro la basilica antoniana – da lei stessa riscoperti e attribuiti all'ambito della bottega giottesca – e i dipinti dell'“andito” tra i due chiostri.⁶⁰⁹ Sulla base dell'impostazione di d'Arcais, Anna Maria Spiazzi

605 Bollati, *Gloriosus Franciscus*, 2012, pp. 131-136, sintetizza le principali opinioni sulla cronologia (che spazia tra la fine del primo decennio del Trecento alla fine del terzo, ma che la maggioranza degli studiosi preferisce porre nel secondo, con un probabile *ante quem* nel 1319) e i possibili committenti della vasta serie di affreschi realizzata nel transetto e nell'abside della basilica inferiore di Assisi.

606 Si veda il paragrafo 'La riscoperta degli affreschi tra Ottocento e Novecento'.

607 D'Arcais, *La presenza di Giotto*, 1984, pp. 3, 10; a integrazione del precedente cfr. Romano, *La salle capitulaire*, 2008, pp. 115-118.

608 G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1974 (I ediz 1967), p. 365. tra le opinioni più significative da segnalare quelle di P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951, pp. 475-476, di C. Gnudi, *Giotto*, Milano 1959, pp. 184, 186, di F. Zuliani, *Per la diffusione del giottismo nella Venezia e in Friuli: gli affreschi dell'abbazia di Sesto al Reghena*, «Arte Veneta» XXIV, 1970, pp. 9-25, in partic. p. 12, di A. Conti, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna 1981, p. 61. E ancora quella di J. Gardner e M. Seidel, *Die Fresken*, 1978, che propongono importanti riflessioni sul versante iconografico.

609 La studiosa è tornata più volte sull'argomento: dopo un primo cenno al ciclo del capitolo nello studio dedicato alla riscoperta degli affreschi nella cappella di S. Caterina, F. d'Arcais, *Affreschi giotteschi nella Basilica del Santo a Padova*, «Critica d'arte», 97 (1969), pp. 23-34 (in cui, allineandosi a Gnudi e Previtali, giudica l'esecuzione opera di *scolari di Giotto, nel secondo decennio*), pubblica il fondamentale D'Arcais, *La presenza di Giotto*, 1984, in cui riconosce un alto livello qualitativo degli affreschi nel capitolo, in disaccordo con la maggioranza degli studi precedenti, e ritiene di individuare al Santo la stessa mano di un collaboratore del maestro agli Scrovegni; la pertinenza a Giotto è stata riaffermata successivamente con crescente convinzione, cfr. Flores d'Arcais, *Giotto*, 2001, pp. 128-132; tale lettura viene sostanzialmente confermata in F. Flores d'Arcais, *Il cantiere di Giotto*, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, a cura di D. Banzato, G. Basile, F. Flores d'Arcais, A. M. Spiazzi, Modena 2005, pp. 67-80.

ritiene che al Capitolo sia attivo uno stretto collaboratore di Giotto, riconoscibile anche negli affreschi della cappella Scrovegni.⁶¹⁰ L'attribuzione a Giotto viene ripresa anche da Miklos Boskovits⁶¹¹, da Margrit Lisner⁶¹², e successivamente, in rapporto allo sviluppo della pittura riminese, da Daniele Benati⁶¹³ e Alessandro Volpe.⁶¹⁴

Enrica Cozzi, a sua volta, è convinta dell'intervento di Giotto nella sala capitolare, ma pensa ad un momento successivo al ciclo degli Scrovegni, fissando come termine *ante quem* l'anno del capitolo generale dei Minori a Padova nel 1310 e proponendo una stretta correlazione con gli affreschi dell'adiacente 'andito'.⁶¹⁵ Louise Bourdua sottolinea le difficoltà di un giudizio su base stilistica, propendendo per la soluzione prospettata da Cozzi⁶¹⁶, mentre Heidrun Stein-Kecks, in accordo con d'Arcais, pensa ad un'esecuzione di Giotto e collaboratori, tra 1302 e 1305.⁶¹⁷

Serena Romano riprende l'idea di Cozzi di un'esecuzione dopo la cappella Scrovegni, ma ponendo seri dubbi sull'attribuzione a Giotto.⁶¹⁸ Alessandro Simbeni, pur concentrando l'attenzione sul ciclo pittorico dell'andito, sulla sala capitolare, ad esso strettamente connessa, ripropone l'attribuzione a Giotto negli anni precedenti al ciclo degli Scrovegni.⁶¹⁹ Anche Tiziana Franco si è espressa per un'esecuzione sotto la diretta supervisione di Giotto.⁶²⁰

610 A. M. Spiazzi, *Padova*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, pp. 88-177, in partic. p. 88. Sostanzialmente allineato alla posizione di d'Arcais anche V. Sgarbi, *Nel Convento di Sant'Antonio a Padova: dal Maestro del Capitolo a Giotto*, in *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra, Padova, 25 novembre 2000 – 29 aprile 2001, a cura di V. Sgarbi e M. Cisotto Nalon, Milano 2000, pp. 144-148.

611 Boskovits, *Insegnare per immagini*, 1990, p. 126; le ragioni stilistiche sono poi precisate in M. Boskovits, *Giotto: un artista poco conosciuto?*, in *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, catalogo della mostra, a cura di A. Tartuferi, Firenze, Galleria dell'Accademia 5 giugno – 30 settembre 2000, Firenze 2000, pp. 75-94.

612 Lisner, *Giotto und die Aufträge*, 1995, pp. 115-116, che vede nella Crocifissione del capitolo al Santo il prototipo della tipologia affollata, con cavalieri in secondo piano, e propone confronti con la Crocifissione del transetto inferiore della basilica di Assisi.

613 D. Benati, *Disegno del Trecento riminese*, in *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, Catalogo della mostra, a cura di D. Benati, Milano 1995, pp. 29-57, in partic. 39.

614 A. Volpe, *Giotto e i Riminesi. Il gotico e l'antico nella pittura di primo Trecento*, Milano 2002, pp. 56-67.

615 Cozzi, *Giotto e bottega al Santo*, 2002/3, pp. 83-84.: per il ciclo della sala capitolare pensa a una realizzazione dopo la cappella Scrovegni e poco prima del ciclo astrologico nel Palazzo della Ragione, con un *ante quem* nel 1310, anno in cui si svolge a Padova il capitolo generale dei Minori; più precisamente, vede una vicinanza stretta – anche cronologica – con gli affreschi del braccio destro del transetto e della cappella della Maddalena nella basilica inferiore di Assisi, che data verso il 1307-09. Per la *Crocifissione*, riscontra precisi precedenti all'Arena (i tipi fisionomici dei sacerdoti al Santo rispetto alle *Nozze della Vergine* e soprattutto alla *Cacciata dei mercanti dal tempio*), ma «il punto di stile pare essere decisamente più maturo, ed il riferimento andrà segnatamente in direzione della cappella della Maddalena, nella basilica inferiore di Assisi» (in particolare nella scena di *Cristo e la Maddalena in casa del fariseo*, con «il personaggio che affonda meditabondo le dita tra la lunga barba canuta, perfettamente replicato qui a Padova») e inoltre, gruppi di figure simili nel braccio destro del transetto ad Assisi, nel *Cristo tra i dottori* e nella *Crocifissione*. Per il *Martirio a Marrakesh* (per l'autrice è quello di Ceuta) i riferimenti assisiati sono con il ciclo francescano della basilica superiore (*La cacciata dei diavoli da Arezzo*, la *Conferma della regola*, la *Visione del carro di fuoco*), ma anche con i dipinti nella cappella di S. Nicola nella basilica inferiore (nell'episodio di *San Nicola che salva tre innocenti dalla decapitazione*). Per le *Stimate di san Francesco* a Padova l'accostamento è con la pala del Louvre; il *Sant'Antonio* va accostato al *Frate francescano* della Collezione Berenson e la *Santa Chiara* con l'omonima santa della cappella Bardi a Firenze.

616 Bourdua, *The Franciscans and Art Patronage*, 2004, p. 98.

617 Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal*, 2004, pp. 279-284.

618 Romano, *La O di Giotto*, ribadito nel 2012 (p. 122) in cui però non specifica se continua a ritenere non di mano giottesca il ciclo, come dice nel 2009; in ogni caso resta convinta che a chiamare Giotto a Padova sia stato Enrico Scrovegni, grazie alle sue reti di conoscenze che arrivavano fino alla curia pontificia e allo stesso papa Benedetto

619 Simbeni, *Le pitture del «parlatorio»*, 2011, pp. 140-142.

620 Franco, *Aspetti di iconografia francescana*, 2012, p. 156.

L'attribuzione a Giotto del ciclo nel capitolo continua dunque a suscitare il dibattito. Nonostante le antiche testimonianze – da Riccobaldo Ferrarese a Michele Savonarola e Marcantonio Michiel⁶²¹ – nonostante l'originalità, la grandiosità, i raffinati raggiungimenti prospettici e di illusionismo architettonico che caratterizzano il disegno d'insieme del ciclo, il giudizio rimane indubbiamente arduo per le estese lacune, la frammentarietà di molte parti e le ridipinture moderne presenti ovunque, che danno l'apparenza di un livello qualitativo non compatibile con la mano giottesca, o per lo meno con la sua bottega.

Nella discussione va considerato come argomento da porre in parallelo ai giudizi stilistici l'interrogativo su chi a Padova, nel primo decennio del XIV secolo – nell'ipotesi che si pensi a questo come all'arco temporale più probabile per l'esecuzione del ciclo – possa aver progettato il sistema illusionistico architettonico delle due pareti laterali della sala capitolare. A quell'altezza cronologica nella cultura pittorica locale, a differenza di quanto poteva verificarsi nell'Italia centrale, in particolare tra Roma, Assisi e Firenze, non esisteva niente di simile in termini di tecnica pittorica, ma anche e soprattutto non sono ipotizzabili artisti locali capaci di concepire lo spazio pittorico come banco di prova per sperimentare effetti di illusionismo spaziale e di realismo plastico, e, su un più ampio piano culturale, con una tale consapevolezza delle possibilità di interazione del linguaggio visivo con la realtà fisica.

Per ipotizzare una personalità creativa diversa da Giotto è necessario, credo, percorrere due strade: o presupporre un artista uscito dalla sua bottega e operante su specifici disegni del maestro, con una sua qualche forma di controllo (un problema analogo a quello delle ultime scene del ciclo francescano della basilica superiore di Assisi, o nella cappella di San Nicola della basilica inferiore), oppure ipotizzare l'esistenza di un'opera del maestro toscano già realizzata a Padova – o quanto meno nell'Italia del nord – cui l'ipotetico pittore potesse riferirsi quale necessario modello su cui esemplare in termini di dipendenza assoluta un proprio progetto per i frati del Santo.

Consideriamo questa seconda eventualità: di ciò che è rimasto oggi a Padova, gli affreschi della cappella Scrovegni presentano sì finte architetture di gusto simile in molti singoli elementi strutturali e decorativi, ma non esattamente della tipologia delle due grandi logge archiacute nel capitolo; lo stesso si può dire per la originaria decorazione della cappella di Santa Caterina nella basilica antoniana, per quanto possiamo dedurre dalle foto precedenti i rifacimenti novecenteschi – in particolare le finte specchiature marmoree – ammettendo che qui sia stata attiva la bottega del maestro; totalmente perduto è il ciclo astrologico nel palazzo della Ragione, in cui, in via teorica, poteva essere stata realizzata una qualche forma di struttura architettonica illusionistica, ma tutt'altri erano i soggetti e i modi di raffigurarli, a giudicare dalle citazioni che sono state ipoteticamente

621 Cfr. paragrafo 'Le testimonianze nelle fonti storiche dei cicli affrescati nel capitolo e nell'andito '.

individuate in miniature trecentesche⁶²², e inoltre molto diversa appare la tipologia di finta architettura che inquadra il ciclo astrologico quattrocentesco, la cui derivazione diretta dai precedenti dipinti di Giotto è peraltro assai dubbia. Un'ulteriore ipotesi è che nei perduti dipinti realizzati da Giotto a Rimini potesse esistere qualcosa di simile, dando per scontata una cronologia precedente all'arrivo di Giotto a Padova e la sua conoscenza da parte del pittore attivo al Santo: si tratta, a sua volta, di una possibilità puramente teorica e, a mio giudizio, difficilmente sostenibile considerando che a Rimini stessa non si riscontrano echi di tipologie architettoniche simili e che, nel panorama alto-adriatico, solo a Pomposa troviamo qualcosa di molto affine, nel ciclo affrescato nella sala capitolare, il quale, però, va riferito a un pittore di formazione giottesco-padovana, e sembra più plausibilmente una derivazione dal Santo e non il suo modello.⁶²³

Prendendo ora in considerazione la prima possibilità, un artista uscito dalla bottega di Giotto, nel primo decennio del Trecento non è possibile pensare a una personalità già del tutto indipendente dal maestro. Più precisamente, è necessario presupporre un progetto di Giotto stesso, specificamente pensato e adattato al locale da dipingere, che solo in fase di realizzazione possa essere stato affidato a uno o più artisti formati presso di lui. Ma, a questo punto, ci troviamo di fronte a una situazione compatibile con le normali prassi operative delle grandi botteghe artistiche del Duecento e del Trecento, che una volta ricevute importanti commissioni, procedevano con un progetto del maestro e una realizzazione del lavoro con interventi d'equipe, in cui la partecipazione del capo bottega in fase esecutiva poteva essere anche limitata a poche parti.⁶²⁴

Esiste, a dire il vero, anche una terza ipotesi, che è stata sostenuta da alcuni studiosi, una datazione del ciclo antoniano nell'avanzato secondo decennio, o anche oltre, quando molti altri fatti artistici erano avvenuti nel panorama locale e nord-italiano: si potrebbe pensare, in tal caso, ad un artista ormai svincolato da una dipendenza diretta dal grande toscano, e in possesso di notevoli capacità creative. Ma l'organizzazione del ciclo, la sicurezza dell'impostazione prospettica, il gusto architettonico estraneo al gusto locale e invece strettamente affine a quello della cappella Scrovegni e

622 Cfr. G. Mariani Canova, *Duodecim celestia signa et septem planete cum suis proprietatibus: l'immagine astrologia nella cultura figurativa e nell'illustrazione libraria a Padova tra Trecento e Quattrocento*, in *Il Palazzo della Ragione di Padova. Indagini preliminari per il restauro. Studi e ricerche*, a cura di A. M. Spiazzi, Treviso 1998, pp. 23-67.

623 Boskovits, *Insegnare per immagini*, 1990, p. 126, 138 nota 34 (ciclo giudicato di autore forse padovano databile intorno al 1310 o poco prima); Benati, *Disegno del Trecento*, 1995, in part 36, e Benati, *Maestro del Capitolo di Pomposa*, ibidem, p. 158, scheda n. 6.

624 Sulla questione dell'organizzazione della bottega di Giotto nel periodo che qui interessa, cfr., tra gli altri, G. Bonsanti, *La bottega di Giotto*, in *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, catalogo della mostra, a cura di A. Tartuferi, Firenze, Galleria dell'Accademia 5 giugno – 30 settembre 2000, Firenze 2000 pp. 55-73, in cui l'autore propone la possibilità di imprese giottesche eseguite in associazione con le maestranze locali, in particolare ad Assisi, senza escludere che abbiano operato in contemporanea in città diverse; relativamente a Padova, lo studioso pensa a maestranze locali reclutate da Giotto sul posto, che divulgarono il giottismo nell'Italia nord-orientale proprio a partire, assai precocemente, dalla sala del capitolo al Santo e successivamente dal coro della cappella Scrovegni. Cfr. inoltre le considerazioni sulla tecnica pittorica, che nel disegno preparatorio sembra assumere quasi valenze didattiche, e sulla esistenza di precisi progetti e disegni nel ciclo della cappella Scrovegni, quali indispensabili mezzi di trasmissione della volontà del maestro ai suoi collaboratori, in Romano, *La O di Giotto*, 2008, pp. 175-179, 182-183.

dei suoi precedenti centro-italiani, così come la tipologia e il grado avanzato di realismo delle figure umane, portano a mio avviso a ritenerla difficilmente sostenibile. Senza naturalmente escludere le diverse possibilità prospettate o altre ulteriori, propendo per l'intervento nella sala del capitolo della bottega di Giotto entro il primo decennio. La mancanza di dati documentari – e lo stato attuale degli affreschi – non ci consentono di ipotizzare quali possano essere state le effettive modalità di realizzazione: un progetto del maestro, che forse era impegnato contemporaneamente in altri cantieri, in città (per esempio la cappella di S. Caterina al Santo, la stessa cappella degli Scrovegni) o anche altrove (ad Assisi), e dunque nella necessità di delegare a collaboratori esperti la realizzazione effettiva, o almeno parte di essa, con un grado anche ampio di libertà interpretativa del progetto generale. Tale ipotesi sarebbe pienamente compatibile sia con le pur problematiche evidenze pittoriche superstiti sia con le fonti antiche, le quali, come si è visto, con affermazioni di una perentorietà e sicurezza difficilmente eludibili, indicano in Giotto il nome del pittore attivo nel capitolo del Santo.

A sostegno di questa opinione vengono qui proposte alcune ulteriori osservazioni e confronti che si aggiungono alle argomentazioni già prodotte negli studi citati. Con l'avvertenza che l'intento non è tanto di cimentarsi in una sistematica analisi stilistica, quanto piuttosto quello di rendere più solida una cronologia – primo decennio del XIV secolo – e una attribuzione – Giotto e la sua bottega – che ha importanti riflessi nella ricostruzione degli intenti comunicativi della committenza e delle situazioni che li hanno determinati.

Il ciclo della sala capitolare al Santo, qualunque sia l'opinione sulla attribuzione e la cronologia, non è un'opera circoscrivibile all'ambito locale, ma, al contrario, richiede un inquadramento ad ampio raggio, che chiama in causa in prima istanza le opere riferibili al percorso artistico di Giotto nel centro e nord Italia tra l'ultimo decennio del XIII secolo e il secondo del XIV, se non altro come termine di confronto con la produzione pittorica d'avanguardia del tempo.

Un aspetto degli affreschi del capitolo, in particolare, appare di primaria importanza per l'inquadramento entro una cultura artistica e una cronologia plausibili, il sistema di finte architetture. L'apparato illusionistico messo in scena nelle pareti laterali, se collocato cronologicamente nel primo decennio del Trecento, si impone infatti tra le più precoci sperimentazioni prospettiche di questo genere, in cui la pittura entra in competizione con l'architettura reale; in assoluto si tratterebbe del primo esempio del genere a Padova, in parallelo alla cappella Scrovegni, con un leggero anticipo o ritardo, a seconda delle opinioni sulla datazione del ciclo nel Santo, ma in ogni caso in una stretta contiguità temporale.

Nella cappella Scrovegni il rapporto tra architettura dipinta e architettura reale, secondo l'interpretazione di Arnaldo Bruschi, è impostato da Giotto con un primo intervento di modificazione dello spazio attuato dalla zoccolatura che avvolge in basso le quattro pareti (figg. 137-138), entro cui

sono poste anche le finte sculture delle *Virtù* e dei *Vizi*: qui la parte figurata viene inglobata nel sistema di architettura illusionistica, divenendone parte integrante, scultura che 'decora' l'architettura.⁶²⁵ Nella parete con l'arco trionfale (fig. 139), in cui si concentrano le sperimentazioni prospettiche più clamorose – i due "coretti", le logge aggettanti dell'*Annunciazione*, il sistema di incorniciatura dei riquadri figurati – il dialogo che il pittore avvia con le strutture preesistenti è reso evidente anche in dettagli quali i capitelli reali alla base dell'arco trionfale che vengono sostenuti illusionisticamente da pilastrini angolari dipinti (fig. 140), raggiungendo un grado di verosimiglianza notevolissimo. Va notata la raffinatezza prospettica messa qui in atto da Giotto: le incorniciature modanate che inquadrano la decorazione a girali sulla fronte dei pilastrini sono raffigurate in modo diversificato nei due centrali (dove sono in veduta frontale) rispetto a quelli adiacenti agli spigoli (in veduta angolare).⁶²⁶

La capacità di realizzare una rigorosa impostazione d'insieme, dando vita ad un nuovo spazio illusivo rispetto a quello reale, e l'attenzione per i più piccoli particolari della finta architettura, sempre coerenti con il disegno generale, sono aspetti che ritroviamo anche nella sala capitolare, sia pur tenendo conto delle parti maldestramente ridipinte. Qui un analogo sistema di specchiature marmoree è dipinto sulle pareti laterali (fig. 73), come si è visto, la cui somiglianza con quelle della cappella Scrovegni è già stata sottolineata negli studi.⁶²⁷ Il finto loggiato costruito sopra di esse è unificato prospetticamente su tutta la parete, la cui larghezza è di quasi 12 metri (figg. 60-63), con strumenti prospettici di una raffinatezza paragonabile a quella espressa agli Scrovegni, ma applicati ad una diversa struttura architettonica. Tornando al dettaglio dei pilastrini dipinti sulla parete dell'arco trionfale agli Scrovegni, va notato che logica di sovrapporre due, invece di limitarsi ad uno solo ininterrotto, in modo dar vita a due registri sovrapposti – che si raccordano con lo sviluppo delle finte strutture architettoniche adiacenti – è la stessa che troviamo nelle logge del capitolo al Santo. Molto simile è anche il gusto per i girali classicheggianti in illusionistico bassorilievo posti entro cornici modanate (fig. 141), come ha messo bene in evidenza Alessandro Simbeni⁶²⁸, che si staccano nettamente dai motivi cosmateschi posti su analoghi elementi verticali e orizzontali della finta architettura, in un voluto gioco di variazioni morfologiche e cromatiche nelle parti decorative. In questo contesto classicheggiante è molto simile il disegno delle mensole che reggono l'architrave

625 A. Bruschi, *L'antico, la tradizione, il moderno : da Arnolfo a Peruzzi : saggi sull'architettura del Rinascimento*, a cura di Maurizio Ricci e Paola Zampa, Milano 2004, pp. 51-60.

626 Va registrata la lettura sorprendentemente negativa di L. Jacobus, *Giotto and the Arena Chapel. Art, Architecture & Experience*, Harvey Miller Publishers, London / Turnhout 2008, p. 124-128, che considera non autografi i "coretti" perché non sarebbero bene raccordati con i finti pilastrini che li affiancano, i quali invece esprimerebbero al meglio le capacità illusionistiche di Giotto.

627 Cfr. D'Arcais, *La presenza di Giotto*, 1984; Simbeni, *Le pitture del «parlatorio»*, 2011, pp. 140-142, che vede una vicinanza sul piano dell'apparato di finta architettura al Santo e agli Scrovegni, mettendo in evidenza in particolare l'utilizzo delle specchiature marmoree, come una novità introdotta da Giotto proprio a partire da Padova (o forse da Rimini, ma lì è perduto e non si può più dire).

628 Cfr. Simbeni, *Le pitture del «parlatorio»*, 2011; per questo gusto di riprese puntuali dalla scultura antica nella cappella Scrovegni cfr. F. Flores d'Arcais, *Elementi decorativi*, 2004; Romano, *La O di Giotto*, 2008, pp. 213-216.

superiore nel capitolo al Santo (fig. 142) e di quelle della cornice posta sopra le specchiature dello zoccolo agli Scrovegni (fig. 143), anche se le dimensioni e la funzione portante illusiva sono decisamente diverse nei due cicli.

Agli Scrovegni ritroviamo questo gusto architettonico classicheggiante in numerosissimi esempi dentro le scene narrative, con un effetto di armonizzazione tra l'apparato illusionistico delle incorniciature e le architetture raffigurate nelle storie sacre.⁶²⁹ Al Santo la perdita pressoché totale dell'unica scena che aveva un significativo sviluppo di architetture – il secondo episodio delle storie di sant'Antonio – non consente di verificare se ci fosse un simile uso di analoghi elementi decorativi nella parte narrativa del ciclo.

Se dunque la vicinanza con la cappella Scrovegni è rilevabile, oltre che in più vistosi aspetti delle parti figurative⁶³⁰, anche nel modo di concepire e di raffigurare gli apparati architettonici illusivi – a supporto dell'ipotesi di una stessa mente ideatrice dei due cicli – è altrettanto importante verificare eventuali assonanze in questo ambito con opere precedenti della produzione giottesca. In tale logica si impone il confronto con le *Storie di San Francesco* nella basilica superiore di Assisi, se si accetta l'attribuzione a Giotto del ciclo pittorico: il finto loggiato illusionistico, ampio e classicheggiante, che le inquadra (fig. 144) è infatti uno dei precedenti più pertinenti rispetto alla sala capitolare del Santo. Trattandosi di una tra le più famose e commentate pitture medievali, non è necessario in questa sede entrare in una dettagliata descrizione. Ci si limiterà a notare che la loggia di Assisi svolge una funzione diversa da quella sulle pareti laterali del capitolo del Santo – *inquadrare riquadri* narrativi, non singole figure sacre – ma deve risolvere visivamente un problema analogo: raccordare una complessa struttura architettonica illusiva in una presentazione prospettica unificata per un tratto di muro che si estende in larghezza per parecchi metri. In entrambi i casi la soluzione adottata risulta credibile per la capacità di variare gli scorci delle diverse parti in rapporto a un punto di vista privilegiato, centrale e più basso rispetto alla superficie affrescata.

Nel caso di Assisi la distinzione tra 'loggia contenitore' e 'soggetti contenuti' è evidente per la diversa logica prospettica che le contraddistingue, per cui le scene narrative sono raffigurate con un distacco netto ed esplicito, senza alcun raccordo illusivo tra il finto spazio della loggia – proiettato verso l'osservatore che sta nella navata – e il finto spazio degli episodi francescani – proiettati sul piano

629 Tra i tanti esempi possibili, troviamo il motivo del girale fiorito, in raffinate varianti rispetto ai pilastri delle incorniciature nelle pareti brevi, nell'*Annuncio a sant'Anna* scolpito nell'architrave della casa, entro una riquadratura scavata e vista da sotto in su, e altre variazioni sul tema nella Pentecoste, a decorare le basi dei pilastri; la mensolina classicheggiante della cornice sopra lo zoccolo è raffigurata nella *Cacciata di Gioacchino dal Tempio*, sporgente da sotto il pulpito al culmine della scala; la stessa mensolina compare anche nell'*Annunciazione* e nella *Visitazione*; nella serie della scelta tra i pretendenti di Maria, il tempio ripetuto tre volte in prospettiva frontale presenta negli scorci interni uno sviluppo continuo di capitelli-cornici che seguono l'andamento degli spigoli interni, con una logica simile a quella di analoghi elementi posti nelle logge degli affreschi nel capitolo.

630 Come ampiamente rilevato negli studi, ad esempio cfr. D'Arcais, *La presenza di Giotto*, 1984 e Simbeni, *Le pitture del «parlatorio»*, 2011.

spazio-temporale del racconto delle storie sacre, ben distinte anche concettualmente.⁶³¹ Tale distacco è marcato anche da un sottile espediente visivo, la presenza di una fascia piatta, rossa, che incornicia ciascun riquadro figurato e che, come ha notato Hanno-Walter Kruft, nella parte inferiore dovrebbe scomparire se fosse coerente con lo scorcio da sotto in su che presiede l'architettura illusionistica della finta loggia.⁶³²

Un distacco altrettanto chiaro lo abbiamo notato al Santo, dove le cornici che inquadrano le figure umane, non rispettando la logica degli scorci da sotto in su delle strutture architettoniche circostanti, creano un'ambiguità visiva, dando vita a uno spazio 'alternativo', entro cui sono poste le figure di profeti e di santi,⁶³³

Le serie di affreschi nella navata della basilica superiore suggeriscono un altro e ancor più pregante confronto. Si tratta del finto loggiato dipinto sull'arcone addossato alla controfacciata (fig. 145), che si sviluppa su più piani sovrapposti e ospita singole figure sacre (fig. 146): dunque un soggetto analogo, con alcuni personaggi-chiave che ritornano in entrambi i casi, i santi francescani. Senza entrare nella controversa attribuzione a Giotto, nella sua fase giovanile, è comunque innegabile che l'impostazione prospettica d'avanguardia che qui viene messa in scena è in palese continuità con quanto il maestro toscano ha realizzato successivamente, presupponendo per lo meno la diretta conoscenza da parte sua di quest'opera. I rapporti tra i due santuari francescani e il fatto che Giotto abbia lavorato per entrambi giustifica un confronto puntuale tra i due cicli di affreschi.

Se il soggetto è analogo esiste però una differenza fondamentale tra le due versioni, l'estensione dell'apparato illusionistico: mentre a Padova si sviluppa in larghezza, ad Assisi la raffigurazione è racchiusa in una superficie alta e stretta – l'arcone di controfacciata, appunto – e si articola nella sovrapposizione su più piani di una sorta di 'cellula base', costituita da una bifora alta e stretta presentata frontalmente, con orientamento centralizzato (fig. 146).

Per rendere credibile l'illusione di un'architettura reale – analogamente a quanto vediamo nell'adiacente loggia dipinta che inquadra le *Storie francescane* – viene costruita una prospettiva da sotto in su, che orienta coerentemente tutti gli elementi strutturali e in modo assai vistoso le basi dei pilastri e delle colonne, le quali scompaiono progressivamente alla vista nelle parti interne: e va notato, a riprova dell'estrema raffinatezza di questa invenzione illusionistica, che lo scorcio cambia nelle logge più alte rispetto a quelle inferiori. Risulta assai interessante, in funzione del nostro confronto, registrare qui una discontinuità prospettica tra la loggia e le figure che da essa si affacciano: i piedi dei personaggi, infatti, poggiano su un piano non coerente con quello della finta architettura, creando quella di 'dissociazione' tra contenitore architettonico e 'figura umana contenuta',

631 Cfr. D. Gioseffi, *Giotto architetto*, Milano 1963, pp. 21-24.

632 Cfr. H.-W. Kruft, *Giotto e l'Antico*, in *Giotto e il suo tempo*, Atti del Congresso Internazionale, Assisi – Padova – Firenze, 24 settembre – 1 ottobre 1967, Roma 1971, pp. 169-176, in partic. 170-171, 174-175.

633 Si veda il paragrafo 'L'architettura dipinta'; non è però chiaro se si tratti di una scelta originaria o se sia frutto di rifacimenti moderni.

che ritroveremo, come abbiamo già sottolineato, nella sala capitolare padovana.

Ad Assisi questo distacco è ancora più evidente, perché tra le figure umane e l'architettura illusionistica non c'è l'elemento intermedio che vediamo al Santo, la cornice modanata che inquadra i personaggi sacri, svincolata dalla logica generale degli scorci prospettici. Di conseguenza la raffigurazione avrebbe potuto creare una continuità ininterrotta tra il mondo illusivo dipinto e la realtà se la logica prospettica fosse stata applicata nello stesso modo alla loggia e alle figure umane. Il fatto che, invece, ci sia un così evidente contrasto tra il pavimento su cui poggiano i piedi le figure, visto dall'alto, e le basi delle colonnine e dei pilastrini, che scompaiono alla vista per effetto dello scorcio da sotto in su, fa pensare che esistesse un'esigenza di altro tipo, una sorta di remora mentale più che una incapacità tecnica: è difficile credere che la straordinaria lucidità con cui le architetture illusive della loggia sono state impaginate non presupponga la consapevolezza da parte del pittore che l'illusione sarebbe risultata spezzata non coordinando il piano di posa delle figure umane con il pavimento delle architetture che le contengono. Ma dare corso a questo espediente prospettico avrebbe significato eliminare qualsiasi distinzione tra lo spazio delle figure sacre e quello reale del mondo terreno: questo passaggio culturale non viene ancora attuato nell'arcone della basilica superiore e, a giudicare da quanto possiamo vedere oggi, nemmeno nella sala capitolare del Santo. Questo passo risulterà invece compiuto in un apparato illusionistico per molti aspetti simile, quello dipinto nella cappella della Maddalena nella basilica inferiore di Assisi, dove i personaggi – sacri e contemporanei insieme – si affacciano dalle strutture architettoniche secondo le stesse 'leggi' prospettiche, in piena coerenza (fig. 147).

Nel confronto tra le finte architetture della basilica superiore di Assisi e quelle del Santo, si notano anche singoli elementi dall'aspetto simile. Questi dettagli lessicali sono espressione di una cultura artistica centroitaliana e costituiscono dei necessari precedenti per i nostri affreschi che non sembrano aver fatto parte della tradizione figurativa padovana duecentesca.

Innanzitutto registriamo un caratteristico sistema pilastro-capitello-pulvino nelle pitture della navata superiore di Assisi, messo in grande evidenza da Arnaldo Bruschi, che lo definisce 'sintagma arnolfiano', che viene individuato come elemento prospettico costitutivo di architetture via via più complesse, a partire proprio dagli affreschi della basilica superiore.⁶³⁴ Questo elemento base viene utilizzato anche nelle logge del capitolo padovano, sia pur ridisegnato in proporzioni diverse e con un diverso tipo di capitello.

Ancor più interessante, perché consente di allargare queste riflessioni oltre il ciclo del Santo, una altrettanto caratteristica tipologia di mensola che ad Assisi viene dipinta quale sostegno illusionistico di elementi aggettanti delle finte architetture (fig. 148), massicciamente presente nella loggia che inquadra le *Storie francescane*, e che ritroviamo molto simile nella sala capitolare padovana (figg. 65-

634 Bruschi, *L'antico, la tradizione*, 2004.

66): va notata in particolare la parte inferiore, con profilo a doppia curva, che presenta una lunga foglia frastagliata acantiforme e un ricciolo legato al centro da due sottili fettucce. Si tratta di una tipologia molto elegante che trova i suoi modelli sia nell'architettura romana antica, sia in numerosi esempi di strutture scultoree duecentesche di gusto consapevolmente classicheggiante – soprattutto monumenti funebri – la cui diffusione è ampiamente documentata nell'Italia centrale⁶³⁵, ma non nell'Italia nord-orientale prima del Trecento. In pittura esistono esempi a Roma nel corso del XIII secolo, in cui forse prende l'avvio la 'moda' di questo elemento⁶³⁶, e ad Assisi, dove viene introdotta da Cimabue, che la utilizza nella cornice impostata prospetticamente nel transetto e nel coro della basilica superiore; da queste premesse prende l'avvio una specifica tradizione nella bottega giottesca, ma che penetrerà anche nella pittura senese attraverso Duccio di Boninsegna.⁶³⁷

Su questo specifico campo delle architetture illusionistiche e degli elementi lessicali che la costituiscono risultano significativi i confronti con le più antiche recezioni da Giotto che si sono conservate a nord degli Appennini: in particolare, le prime opere dei pittori giotteschi riminesi e i cicli di affreschi riferibili al giottismo di origine padovana, ovvero le due 'scuole pittoriche' che più da vicino si intrecciano il procedere della vicenda artistica del caposcuola toscano.

Per quanto riguarda i Riminesi, un terreno di ricerca importante è costituito soprattutto dalle opere ascrivibili già al primo decennio del Trecento. Il celebre dossale oggi al Gardner Museum di Boston (fig. 149), che con la sua firma (Giuliano da Rimini) e la sua data (1307) costituisce un punto di riferimento certo anche dal punto di vista cronologico, introduce elementi architettonici di origine giottesca, ma, sembrerebbe, tutti di marca assisiana, senza agganci con il capitolo padovano; le incorniciature architettoniche, in ogni caso, rivissuti in termini di «un vocabolo alla moda imparato di fresco da esibire (...) un mero ornamento di superficie privo di ogni valore tridimensionale», rivelando dunque lo scarto culturale ancora profondo su questi aspetti.⁶³⁸ Diverso il discorso sugli affreschi nella cappella del campanile a S. Agostino, ascritti a Giovanni da Rimini forse negli anni immediatamente precedenti, in cui la ripresa dei motivi architettonici giotteschi è assai più solida,

635 Particolarmente interessante, tra numerosi altri esempi, rilevare la presenza della mensola classicheggiante nel monumento del francescano Matteo d'Acquasparta, cardinale (+ 1302), nella chiesa dell'Aracoeli, J. Gardner, *The Tomb and the Tiara*, Oxford 1992, fig. 57.

636 Cfr. Kruft, Giotto e l'Antico, 1971, pp. 172-173, e più recentemente, con un approccio sistematico, S. Romano, *Il Duecento e la cultura gotica. 1198-1287 ca.*, in M. Andaloro, S. Romano, *La pittura medievale a Roma. 312-1431, Corpus e atlante*, Vol. V, Milano 2012, pp. 285-293 scheda 49, che registra le tracce di una architrave con mensole in prospettiva, molto simili a quelle di Cimabue nel transetto della basilica superiore di Assisi, trovate nel sottotetto della basilica di S. Agnese fuori le mura a Roma; altri esempi in S. Romano, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992: p. 55-61 S. Maria Maggiore, pp. 127-132 Subiaco Sacro Speco, pp. 154-157 Tivoli S. Maria Maggiore. La cultura romana si diffonde in ampia parte dell'Italia Centrale, per un ampio repertorio di immagini cfr. Gardner, *The Tomb*, 1992.

637 A titolo d'esempio si veda il davanzale da cui si affaccia la Madonna Stoclet ha mensoline in prospettiva (costante) scolpite a foglia, ma senza ricciolo annodato; in generale cfr. L. Bellosi, *Il percorso di Duccio*, in *Duccio alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra, Siena 2003-2004, a cura di Alessandro Bagnoli, Cinisello Balsamo 2003, pp. 134-136, in cui mette in riferimento le mensoline di Duccio a quelle delle *Storie francescane* della basilica superiore e le data agli inizi del Trecento.

638 Benati, *Disegno del Trecento*, 1995, in partic. p. 41.

frutto di una consapevole volontà di creare uno illusivo spazio tridimensionale al compesso sistema di incorniciatura delle scene figurate⁶³⁹, ma con una leggerezza tipica dei Riminesi, che segna la distanza culturale da Giotto; entro tale logica troviamo anche il motivo della mensola classicheggiante a foglia d'acanto. L'impressione è, comunque, che queste suggestioni 'architettoniche' da Giotto siano riferibili alla fase delle *Storie francescane* di Assisi, evidente ad esempio nelle colonne tortili, e non ci siano invece segni chiari di rapporti con la sala capitolare padovana.⁶⁴⁰ Se, dunque, su questi aspetti la ricerca di riflessi del ciclo del Santo nelle prime opere riminesi sembra deludente, diverso apparirà il discorso quando si analizzeranno le parti figurate, come si vedrà più avanti.

Sulle opere degli anonimi maestri formati presso la bottega di Giotto nel periodo padovano, tra i quali alcuni studiosi, come si è visto, hanno voluto inserire lo stesso autore degli affreschi nel capitolo del Santo, ci spostiamo più avanti nel secolo. Va notato che tra gli aspetti caratterizzanti di questa ondata di giottismo di marca padovana, che si diffonde in una vasta area dell'Italia nordorientale nel secondo decennio del Trecento, è proprio il grado di maturità raggiunto nell'impostare spazi illusivi con finte architetture, non solo entro le parti narrative, ma anche nelle incorniciature dei cicli figurati, che affrontano il difficile problema del rapporto visivo con le architetture reali. Tra gli esempi superstiti, due in particolare vanno presi in considerazione per il nostro discorso, i cicli affrescati nelle abbazie benedettine di Sesto al Reghena e di Pomposa. Nel primo caso, un grandioso ciclo dipinto nella chiesa è realizzato da un anonimo pittore giottesco di formazione padovana alla guida di una vasta bottega in un giro d'anni che ruota attorno al 1316-1317, secondo quanto propone Enrica Cozzi.⁶⁴¹ Trattandosi di una delle più precoci realizzazioni conservatesi della nuova cultura pittorica giottesca originatasi a Padova, secondo questa collocazione cronologica, il confronto con la sala capitolare del Santo risulta di particolare importanza. La bottega attiva a Sesto dimostra di aver assimilato la cultura prospettica e illusionistica giottesca tanto da essere in grado di adattarla con sicurezza e originalità ad un ambiente con spazi più complessi rispetto alla cappella Scrovegni (e alla stessa sala capitolare del Santo), quali la basilica sestense, a tre navate con transetto. Come ha sottolineato Enrica Cozzi, ci sono rapporti di filiazione diretta dell'apparato di incorniciature architettoniche di Sesto da quelle della sala capitolare, e in particolare la fascia con mensole a coronamento delle pareti del transetto (figg. 150-151), a contatto con le strutture reali del soffitto, realizzate con l'esplicito intento di arricchire lo spazio reale di

639 Benati, *Disegno del Trecento*, 1995, p. 41.

640 È stato ipotizzato che possano dipendere dai perduti affreschi dipinti dal maestro fiorentino nella chiesa dei frati Minori a Rimini, senza però la possibilità di riscontri reali: su questa ipotesi insiste Benati, *Disegno del Trecento*, 1995, pp. 37-41.

641 E. Cozzi, *Il ciclo giottesco*, in *L'abbazia di Santa Maria di Sesto. L'arte medievale e moderna*, a cura di G. C. Menis, E. Cozzi, Pordenone 2001, pp. 39-155: la data 1316 dipinta nell'episodio dei Tre vivi e tre morti, e quella del 1317 come post quem della raffigurazione di san Ludovico di Tolosa.

strutture architettoniche illusionistiche. Anche nell'elemento lessicale delle mensole classicheggianti di Sesto risulta innegabile l'imitazione di quelle del capitolo padovano, che si spinge fino a questi dettagli, segno di una assimilazione piena della cultura giottesca.

Il ciclo pittorico nella sala capitolare dell'abbazia di Pomposa è un altro fondamentale esempio in cui sembra potersi registrare una filiazione dal capitolo del Santo – offrendo una testimonianza non meno significativa del prestigio di cui il modello godeva – ma in modi diversi rispetto agli affreschi di Sesto.⁶⁴² Da una parte il confronto si fa più puntuale perché viene raffigurato un medesimo tema iconografico adattato allo stesso tipo di spazio, una sala capitolare, sia pur di un diverso ordine religioso: singole figure sacre entro complesse strutture architettoniche (figg. 152-153). Ma per altro verso a Pomposa, rispetto a Sesto, le finte articolazioni architettoniche con effetti illusionistici rivelano un grado ancora più raffinato di rielaborazione della cultura artistica giottesca di partenza, che viene manipolata con grande libertà. Il pittore attivo a Pomposa realizza una diversa articolazione della finta architettura rispetto al capitolo padovano, giocata sì sul tema della loggia, ma con una netta diversificazione in due tipi di strutture che si sviluppano lungo una stessa parete, senza peraltro rinunciare all'unificazione prospettica degli scorci. Al Santo veniva proposta una rigida uniformità delle aperture, con un effetto di ripetitività di uno stesso modulo in funzione della parificazione visiva e ideale dei personaggi, mentre a Pomposa, al contrario, le variazioni architettoniche dispongono su piani distinti gli antichi profeti – raffigurati in *grisaille*, come statue, raggruppati a due a due entro una successione di bifore – e i personaggi dell'Ordine benedettino – san Benedetto e l'abate Mauro, raffigurati singolarmente, come figure viventi, entro un'edicola – questi ultimi in modi analoghi, ma non coincidenti, ai due apostoli ai lati della *Crocifissione*, con i quali dunque si crea significativamente un evidente parallelismo.⁶⁴³ Le diverse strutture messe in scena rispetto al Santo vanno di pari passo con un diverso gusto architettonico, meno classicheggiante e più aperto a motivi gotici; tra l'altro, ritroviamo sì la mensola che abbiamo discusso in precedenza, ma relegata a un ruolo secondario, entro le edicole con i monaci benedettini e con una variante, diversa rispetto a Sesto, che prevede una fettuccia che lega al centro il ricciolo anteriore ma non la foglia inferiore, con un effetto di maggiore severità ed essenzialità: anche in questo caso, dunque, si rivela una cultura di riferimento distinta da quella centro-italiana dispiegata nel capitolo del Santo.

642 Cfr. F. Zeri, *Una 'Deposizione' di scuola riminese*, «Paragone» 99, 1958, pp. 47-48; M. Salmi, *L'abbazia di Pomposa*, Milano 1966, pp. 149-161; D. Benati, *Pittura del Trecento in Emilia Romagna*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, pp. 193-232, in partic. p. 194; Idem, *Maestro del Capitolo di Pomposa*, p. 598; Idem, *Disegno del Trecento riminese*, in *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, Cat. della mostra, a cura di D. Benati, Milano 1995, pp. 29-57, in partic. 36 e Idem, *Maestro del Capitolo di Pomposa*, ibidem, p. 158, scheda n. 6 (in cui sostanzialmente ribadisce quanto detto nel 1986); A. Volpe, *Pittura a Pomposa*, in *Pomposa: storia, arte, architettura*, a cura di A. Samaritani e C. Di Francesco, Ferrara 1999, pp. 126-130; S. Hauer, *Die Benediktinerabtei Pomposa und ihre Wandmalereien des 14. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1998.

643 Cfr. Benati, *Pittura del Trecento*, 1986, p. 194, che nota «il tentativo di organizzare gli spazi finti lungo i lati secondo un unico punto di vista, centrato nella vasta *Crocifissione*» e sottolinea la dipendenza concettuale dei monocromi con *Profeti* a Pomposa da quelli con *Virtù e Vizi* degli Scrovegni, ulteriore indizio della forte personalità dell'animo maestro 'padovano'.

Considerazioni di questo tipo meriterebbero altri esempi di opere realizzate agli inizi del Trecento a nord degli Appennini che esibiscono embrionalmente delle suggestioni giottesche. Si pensi ai casi rilevati in Emilia e Lombardia discussi recentemente da Andrea De Marchi – tra tutti, gli affreschi mariani del Maestro del 1302 nel Battistero di Parma e il ciclo nella sagrestia della abbazia di Chiaravalle della Colomba (fig. 154)⁶⁴⁴ – che sono stati considerati di stretta derivazione dal protogittismo assisiense e che meriterebbero un puntuale confronto con il ciclo del Santo per la stretta contiguità cronologica proposta dai rispettivi inquadramenti stilistici, ma il discorso porterebbe troppo lontano dagli intenti di questa ricerca. Basti qui rimarcare che la maturità della resa prospettica e la sua sicura applicazione in uno spazio specifico, così come la saldezza volumetrica e plastica delle strutture architettoniche – per limitarsi all'aspetto che qui si sta considerando degli affreschi nel capitolo padovano – non si ritrova in nessuna di esse, marcando la distanza tra opere di artisti che si cimentano con le sfide proposte dal rivoluzionario linguaggio giottesco e un'invenzione coeva nell'Italia settentrionale che non si può spiegare se non presupponendo un diretto rapporto con il maestro.

A conclusione di queste riflessioni sugli aspetti architettonici, c'è da chiedersi se le componenti 'assisiense' – e, indirettamente, 'romane' – delle finte architetture messe in scena nel capitolo padovano sia stato frutto esclusivamente della cultura artistica centro-italiana della bottega giottesca o se ci sia stata anche una consapevolezza da parte della committenza francescana. In questo secondo caso, per la verità difficilmente dimostrabile, se ne potrebbe dedurre che la riproposizione in termini innovativi della figura di sant'Antonio che si attua nel ciclo pittorico del convento padovano volesse accentuare la 'francescanità' del Santo anche attraverso questi riferimenti di 'cultura visiva' alla casa madre dell'Ordine e alla sede della curia pontificia.

Possibili ripercussioni sull'attribuzione e la cronologia del ciclo del Santo sono naturalmente potenzialmente deducibili anche dalle scene narrative, nonostante lo stato di frammentarietà e di ridipinture pesanti. Si sono già proposte brevi considerazioni di tale segno relativamente alle *Stimmate di san Francesco* e ai frammenti della *Crocifissione*, quando i confronti sul piano iconografico hanno fornito anche indicazioni di cultura artistica e di cronologia. Se le *Stimmate* sono marcatamente segnate dalle invenzioni di Giotto – essendo strettamente connesse con l'analoga scena nelle *Storie francescane* della basilica superiore di Assisi e con la tavola ora al Louvre, in una versione che sembra posteriore ad entrambe⁶⁴⁵ – la grande *Crocifissione*, pur ridotta a due frammenti,

644 A. De Marchi, *Rayonnement assisiense lungo la via Francigena*, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, Atti del convegno «L'artista girovago». *Etrangers, aventuriers, déracinés et missionnaires dans l'art du Trecento de l'Italie du Nord*, Université de Lausanne, 7-8 maggio 2010, a cura di S. Romano, D. Cerutti, Roma 2012, pp. 11-27, in partic. 18-20.

645 Si veda il paragrafo *Stimmate di San Francesco*. Assai difficile il confronto con la tavola di Giuliano da Rimini ora al Gardner Museum di Boston, datata 1307, che inserisce riferimenti alle *Storie francescane* di Assisi, nelle cornici architettoniche e proprio nelle *Stimmate*, ma in modi arcaizzanti: non sembra comunque di poter cogliere rapporti con la versione della scena al capitolo padovano, non offrendo di conseguenza elementi utili per il nostro discorso.

ha invece riflessi in opere successive, anche di ambito strettamente giottesco e a una ridotta distanza di tempo – la *Crocifissione* del transetto inferiore della basilica assisiana⁶⁴⁶ – ma più scopertamente in ambito padovano e riminese, e sembra imporsi essa stessa come un'opera innovativa e di forte impatto sugli artisti che ne vengono in contatto. Le assonanze in ambito riminese sono state anche riferite a una possibile scena di crocifissione di Giotto a Rimini, oggi perduta, ma i riflessi a Padova di quegli stessi elementi figurativi che si notano nelle opere dei Riminesi parlano comunque di un comune diretto riferimento alla *Crocifissione* del capitolo padovano. Questo dipinto, dunque, doveva godere di grande prestigio che orienta anche da questo punto di vista verso il riferimento dell'opera a Giotto, a conferma della fama che ancora godrà, non solo a livello locale nel secolo successivo.⁶⁴⁷ Qualche ulteriore suggestione conclusiva si può aggiungere per la scena del *Martirio di Marrakesh*, che sembra confermare quel rapporto privilegiato con la cultura riminese individuato per la *Crocifissione* ma introduce riferimenti più strettamente connessi cronologicamente con il ciclo del Santo. La forza drammatica dell'invenzione del gruppo di martiri inginocchiati davanti al loro carnefice con la spada sguainata – che al Santo iterano a due a due lo stesso movimento, dando vita a una sorta di effetto cinetico di caduta – sembra aver colpito alcuni artisti e stimolato rielaborazioni in nuovi contesti figurativi. Il motivo in sé di frati presentati in ginocchio di profilo e affiancati non è nuovo: si pensi, a titolo puramente esemplificativo, alla famosa *Madonna dei francescani* di Duccio di Buoninsegna nella Pinacoteca Nazionale di Siena, dove nella raffigurazione dei piccoli frati inginocchiati si raggiunge un effetto simile di movimento per la ripetizione ad altezze diverse di figure nello stesso atteggiamento. Esistono però alcuni esempi di interpretazione di questo motivo rilevabili tra le opere più precoci del giottismo riminese – dunque entro un orizzonte cronologico e culturale circoscritto – la cui vicinanza con la scena nel capitolo del Santo non sembra frutto di casualità.

Quello che appare il riflesso più precoce è registrabile in una iniziale figurata (con *Scena di martirio*) in un foglio ritagliato, oggi nella collezione della Fondazione Cini di Venezia, attribuita a Neri da Rimini entro il primo decennio del XIV secolo (fig. 155)⁶⁴⁸: trasportato nel formato necessariamente ridotto e semplificato della figurazione miniata e riadattata a un soggetto analogo ma non coincidente, si riconosce chiaramente una costruzione del gruppo di personaggi che si basa sul rapporto tra figure di profilo, inginocchiate e affrontate specularmente, a formare una unità visiva e concettuale – in questo caso solo due – e un personaggio in funzione di carnefice che si erge su un asse verticale dietro ad esse, ad esprimere insieme la minaccia mortale e una scansione spaziale consapevolmente messa in scena.

⁶⁴⁶ Si veda il paragrafo *Crocifissione*'.

⁶⁴⁷ Si veda il paragrafo 'Le testimonianze nelle fonti storiche dei cicli affrescati nel capitolo e nell'andito'.

⁶⁴⁸ Cfr. *Miniature dell'Italia settentrionale nella Fondazione Giorgio Cini*, a cura di G. Mariani Canova, Vicenza 1978, fig. 31

Il motivo di due figure inginocchiate di profilo in un gruppo compatto, dietro a cui altre figure emergono ritte a segnare l'arretramento dello spazio, compare rivisitato in modi diversi in un'altra opera di produzione riminese ascrivibile al primo decennio del secolo, la tavola attribuita a Giovanni da Rimini ora ad Alnwick Castle, valva sinistra di un dittico smembrato (fig. 156)⁶⁴⁹: il soggetto in questo caso è diverso, con uno sviluppo complesso – la *Disputa di santa Caterina con i filosofi* – in cui sono già state rilevate chiare citazioni dalle *Storie francescane* di Assisi (la *Prova del fuoco*) nel trono con edicola su cui siede l'imperatore.⁶⁵⁰ L'opera rende evidente la capacità da parte del pittore riminese di rielaborare liberamente i modelli giotteschi, che pure rimangono ben riconoscibili: in tal modo alla citazione da Assisi, sulla destra, viene contrapposta la figura di Caterina, a sinistra, che si erge dal pulpito contrapponendo a quello dell'imperatore il suo gesto perentorio della mano che si inoltra nello spazio vuoto, serrando al centro il gruppo di personaggi che rielabora, a sua volta, i martiri di Marrakesh al Santo; va notato che anche l'insistenza sulla presentazione di profilo di Caterina e dei filosofi potrebbe essere frutto di un'ulteriore suggestione dalla scena padovana, così come l'espedito del braccio teso in orizzontale e isolato sullo sfondo vuoto per accentuare la tensione del racconto visivo.

Altri possibili segnali di riflessi del ciclo del Santo in Giovanni da Rimini in questo stesso giro d'anni – sia pur in termini meno evidenti – sembra possano essere colti in quello che viene ritenuto il suo più antico ciclo affresco conservatosi, le *Storie delle Vergine* nella 'cappella del campanile' della chiesa di Sant'Agostino a Rimini⁶⁵¹: qui, nell'*Annunciazione* (fig. 157), la Vergine impaurita colta nel gesto di sollevare le braccia non è forse ignara dell'*Annunciata* del Santo, di cui sembra aver colto la straordinaria efficacia comunicativa, ma che varia nella posa, declinandola su un livello più pacato e trattenuto. C'è da chiedersi, ancora, se il tempio entro cui si svolge la scena della *Presentazione di Gesù* (fig. 158), nello stesso ciclo affresco, non sia debitore di un modello originariamente al Santo e ora in gran parte perduto: Daniele Benati vede in questo caso una derivazione dalla *Guarigione del ferito di Lerida* (fig. 159) nelle *Storie francescane* di Assisi⁶⁵², e indubbiamente la tipologia di un architettura a tre navate con presentazione frontale è la stessa, anche se si tratta in questo caso di un edificio civile. Da queste stesse sperimentazioni Giotto inventerà nella cappella Scrovegni la chiesa ripetuta tre volte in cui è ambientata la storia delle verghe fiorite e del Matrimonio di Maria e Giuseppe (fig. 160). Ma esisteva una variante più letteralmente simile all'edificio religioso raffigurato a Rimini, quella della seconda scena delle *Storie di sant'Antonio* nel capitolo del Santo, di cui resta

649 Cfr. Zeri, *Una 'Deposizione'*, 1958; l'ala di destra del dittico è conservata a Roma, Palazzo Barberini.

650 Benati, *Pittura del Trecento*, 1986, p. 195, fa notare che già Previtali (Giotto e la sua bottega, 1967), vedeva citazioni dirette da Assisi nella *Disputa di Santa Caterina* (la figura del tiranno e il trono dalla Prova del fuoco); ribadito in Benati, *Disegno del Trecento*, 1995, p. 42; Volpe, *Giotto e i Riminesi*, 2002, p. 116.

651 Benati, *Disegno del Trecento*, 1995, p. 41, ritiene il ciclo anteriore al dossale di Boston, datato 1307, e forse in rapporto a un documento del 1303 relativo alla volontà di dotare un altare della Vergine nella chiesa di Sant'Agostino.

652 Benati, *Disegno del Trecento*, 1995, p. 37.

solo la parte superiore ma sufficiente per comprendere che sviluppava la medesima tipologia architettonica e che si è ipotizzato fosse ripresa in modi riconoscibili nella *Vestizione del saio francescano* della vetrata della cappella del Santo nella basilica inferiore di Assisi: l'edificio in cui è ambientata la *Guarigione del ferito di Lerida*, giocato sull'accostamento di vani cubici, con grandi finestre rettangolari, a evocare una nobile casa civile, a Padova – e a Rimini – diventa un interno di chiesa, con abside semicircolare; le strutture inferiori a Padova sono perdute, ma se, come è plausibile, la scena nella vetrata della basilica inferiore di Assisi riflette nella sostanza il modello padovano, si doveva trattare di alte colonne che sostenevano archi a tutto sesto, una soluzione adottata anche a Sant'Agostino di Rimini, dove viene ulteriormente amplificata nelle ali laterali, dando vita a un'elaborazione comunque diversa rispetto alla scena delle Storie francescane nella basilica superiore di Assisi.

Si tratta, nei casi degli affreschi di Rimini, di suggestioni, possibili richiami alle invenzioni realizzate nella sala capitolare che vengono utilizzati in libere rielaborazioni, in chiave più dolce e narrativa rispetto al Santo. Se questi indizi corrispondono davvero a una conoscenza da parte dei Riminesi del ciclo del Santo⁶⁵³, ne deriverebbe di conseguenza una datazione da restringere entro i primi anni del secolo e implicherebbe un impatto immediato in ambito riminese. Si tratta, indubbiamente, di un problema aperto su cui sarà necessario ritornare in un'ottica di analisi più specificamente stilistica. Tirando le fila sul problema cronologico dei nostri affreschi, rispetto alle difficili valutazioni dirette degli affreschi nello stato attuale, i dati esterni offrono indicazioni di diverso valore. La probabile assenza di san Ludovico da Tolosa tra i personaggi raffigurati – sia pur con una certezza non assoluta (osservazione di Louise Bourdua) – pone un termine *ante quem* molto avanzato, nel 1317 (canonizzazione del terzo santo francescano). Le riprese dal ciclo del capitolo padovano registrate negli affreschi di Sesto al Reghena e di Pomposa non consentono di arretrarlo, per cui resta più significativa da questo punto di vista la testimonianza di Riccobaldo da Ferrara sull'attività di Giotto per i francescani di Padova (1312 ca.). Le suggestioni ipotizzate nella prima pittura riminese – la più stringente delle quali appare quella nella miniatura di Neri da Rimini – aprono invece un nuovo possibile fronte di discussione su una datazione molto precoce. Ciò che comunque queste riprese – se accettate – indicano è il prestigio del ciclo del Santo non solo nel secondo decennio, ma anche nel primo, a Padova e a Rimini, un riconoscimento di autorevolezza che, a quelle date, nell'Italia del nord, indirizzano inevitabilmente su opere di Giotto.

Il riferimento a una realizzazione del ciclo del Santo entro il primo decennio e la sua ideazione da parte di Giotto ha delle ripercussioni importanti sul tentativo di individuare quale committenza francescana ha promosso un'impresa così impegnativa e quali furono i suoi intenti: significa

653 Benati, *Disegno del Trecento*, 1995, p. 57, nota 19: nota che la sacerdotessa Anna nella Presentazione della cappella di S. Agostino di Rimini sembra dipendere dal "giovane Profeta" [Daniele?] della sala del capitolo padovana.

restringere il campo di indagine a ridosso dell'*affaire* dell'inquisizione padovana (1302) e prima del capitolo generale dei Minori a Padova nel 1310.

4.5. Il ciclo pittorico nell'“andito” e la sua connessione con il ciclo della sala del capitolo

Nel ciclo dell'“andito” non sono rintracciabili con sufficiente evidenza raffigurazioni di sant'Antonio nei frammenti superstiti e nemmeno nella documentazione visiva realizzata poco dopo il suo scoprimento, ma i soggetti raffigurati in stretto rapporto tematico – e forse cronologico – con il ciclo della sala capitolare impongono se non altro di porsi il problema.

Nella ricostruzione ideale della situazione architettonica nei primi anni del Trecento – così come ci suggeriscono le riflessioni di Negri e Sesler⁶⁵⁴ – risulta evidente una situazione molto diversa di questo ambiente. Oggi lo percepiamo come luogo di passaggio tra l'area del convento riservata ai frati e quella aperta ai visitatori, con un aspetto di corridoio in cui non ci si ferma. Per valutare il ciclo dipinto nella situazione originaria dobbiamo, invece, guardare al muro est come alla parete di fondo della sala, opposta all'ingresso principale verso il chiostro; una parete chiusa, o tutt'al più con una porta secondaria di servizio, verso un'area – attualmente il chiostro del Noviziato, costruito alla fine del XV secolo – in cui presumibilmente non sussistevano altre parti edificate del convento ma uno spazio aperto.

La posizione della sala nell'angolo sud-est del chiostro risultava quella più appartata: nel punto esattamente opposto alla porta verso il sagrato – dove non a caso era situato il 'parlatorio' utilizzato per le riunioni dei terziari e per accogliere le donne – e nel punto più lontano dalla chiesa entro il braccio orientale del chiostro. Il probabile collegamento diretto con l'adiacente capitolo – indicato dalle tracce di una porta intermedia e dalla presenza della “finestrella” tra le due sale tuttora esistente – suggerisce che uno stretto rapporto unisse le due sale. Non dunque corridoio di passaggio, ma luogo di sosta, con funzioni non ancora chiarite, coordinate in qualche modo con quelle svolte nell'adiacente sala capitolare.⁶⁵⁵

Gli studi di Enrica Cozzi e di Alessandro Simbeni ci esimono in questa sede a procedere in una descrizione dettagliata del ciclo affresco.⁶⁵⁶ Va sottolineato che la nostra conoscenza del ciclo si basa, più che sui poveri lacerti sopravvissuti – illustrati dalla relazione di restauro di Giorgio Socrate, che ha provveduto alla loro ricollocazione nell'“andito” dopo lo strappo cui erano stati sottoposti negli anni settanta – sulla documentazione grafica e fotografica prodotta poco dopo lo scoprimento degli

654 Cfr. Negri, Sesler, *L'andito*, 1985, si veda il paragrafo 'La sala del capitolo e l'andito: aspetti architettonici'.

655 Alessandro Simbeni, a tale proposito, pensa a una funzione di “parlatorio”, Louise Bourdua a una cappella; si veda il paragrafo 'Il capitulum e il parlatorium'.

656 Cozzi, *Giotto e bottega* 2003; A. Simbeni, *Il Lignum vitae sancti Francisci in due dipinti di primo Trecento a Padova e Verona*, «Il Santo» 46 (2006), pp. 185-213; Idem, *Le pitture del «parlatorio»*, 2012.

affreschi negli anni venti del Novecento (figg. 161-176).⁶⁵⁷ La ricostruzione del ciclo nel suo insieme, dunque, è necessariamente incompleta così come il giudizio su di esso.

Due grandi raffigurazioni mistiche occupavano la parte centrale delle pareti laterali, a destra e a sinistra per chi entrava dalla porta verso il chiostro del capitolo: a sud un *Lignum vitae Christi* (figg. 162, 165), a nord un *Lignum vitae sancti Francisci* (figg. 164, 168-169), entrambe raffigurazioni allegoriche che hanno in testi di Bonaventura da Bagnoregio le fonti scritte, come ha chiarito Simbeni.⁶⁵⁸ Estesi fino al soffitto originario – sostituito dalle volte quattrocentesche – i due affreschi dominavano lo spazio interno, proponendo un serrato confronto tra il Cristo sull'albero mistico – immagine allegorica della sua vita e della sua passione, in una suggestiva trasposizione visiva del fortunato libello di Bonaventura da Bagnoregio – e san Francesco a sua volta assiso su un albero, esemplato sull'iconografia dell'albero cristologico che gli sta di fronte, di cui si propone come 'specchio' ideale, un'immagine evidente di *alter Christus*.

L'articolazione delle parti laterali delle due pareti aveva una netta distinzione: a fianco del *Lignum vitae Christi* una successione su più registri di finte lastre marmoree (fig. 162), a fianco del *Lignum vitae sancti Francisci*, invece, riquadri con scene narrative, presumibilmente storie di Francesco (figg. 161, 170-171).⁶⁵⁹ L'apertura del grande portale tardoquattrocentesco sulla parete est (figg. 174-175) ha distrutto quella che doveva essere una terza importante raffigurazione, che molto probabilmente si doveva rapportare in dialogo serrato con i due grandi alberi mistici delle pareti laterali.⁶⁶⁰ Sulla parete ovest (figg. 172-173), infine, solo finte specchiature marmoree occupavano tutto lo spazio a disposizione.

I soggetti raffigurati, dunque, esprimono tematiche specificamente francescane, frutto di un'elaborazione teologica complessa – che ha le sue radici nelle continue e sofferte riflessioni sulla propria identità tipiche dei pensatori francescani – e innovativa nelle forme. Gli studiosi che se ne sono occupati sono anzi dell'opinione che l'elaborazione di una iconografia “realistica” dell'albero mistico bonaventuriano sia avvenuta proprio qui, grazie all'incontro tra le esigenze comunicative della comunità francescana del Santo e la straordinaria capacità inventiva di Giotto: il *Lignum vitae Christi*

657 Socrate, *Restauro e intervento*, 2011. Si veda il paragrafo 'La riscoperta degli affreschi tra Ottocento e Novecento'.

658 Simbeni, *Il Lignum vitae*, 2006, pp. 186-187: gli scritti bonaventuriani sono il *Lignum vitae*, redatto verso il 1260, cui si attiene strettamente l'iconografia omonima sviluppatasi nel Trecento, e le *Leggende* francescane, che sono alla base degli episodi raffigurati tra i rami del *Lignum vitae sancti Francisci*. Secondo Romano, *La sala capitolare*, 2011, pp. 429-430, sulla base di uno spunto di Cozzi, *Giotto e bottega* 2003, p. 88, l'albero cristologico dell'andito poteva essere stato elaborato sotto l'influsso di uno scritto di Ubertino da Casale, l'*Arbor vitae crucifixae Jesu*, redatto nel 1305 a sua volta su suggestione del *Lignum vitae* bonaventuriano, ma con un intento fortemente polemico nei confronti dei modi di vivere il francescanesimo da parte delle istituzioni dell'Ordine, secondo gli ideali dei Minori 'spirituali': l'ipotesi, pur suggestiva, non sembra però condivisibile, considerando le caratteristiche della comunità del Santo, dove non sono riscontrabili tracce di presenze degli 'spirituali' e l'iconografia stessa, che illustra così puntualmente il testo di Bonaventura e con didascalie tratte direttamente da esso, cfr. in tal senso Simbeni, *Le pitture del «parlatorio»*, 2011, pp. 143-144.

659 Per le problematiche aperte sull'esegesi delle figurazioni di questa parete cfr. Simbeni, *Le pitture del «parlatorio»*, 2011.

660 Cfr. Simbeni, *Le pitture del «parlatorio»*, 2011, p. 139, in cui ipotizza che la scena perduta potesse essere un *Cristo in maestà* o un *Cristo giudice*.

padovano sembra imporsi come modello di riferimento per non poche successive versioni dello stesso soggetto.⁶⁶¹

Nonostante le gravi lacune, una evidente continuità tematica lega gli *Alberi mistici* nell'“andito” e il ciclo della sala del capitolo, in una vicinanza che è stata, probabilmente, anche cronologica.⁶⁶² In una veduta complessiva dei due cicli si impone la forte accentuazione di “francescanità” dei soggetti raffigurati, che propongono l'illustrazione del sacrificio salvifico di Cristo e dei suoi frutti secondo una rilettura incentrata sulla figura di Francesco, *alter Christus* e segno di una svolta epocale nella storia della salvezza. Oltre a quanto è già stato chiarito su questi aspetti di fondo, però, per quanto riguarda gli affreschi dell'“andito”, va considerata un'altra presenza oggi perduta, che doveva essere sentita come necessaria in questo ciclo padovano, in continuità con quello del capitolo: l'immagine di sant'Antonio.

Simbeni ha sottolineato la presenza nella parte inferiore del *Lignum vitae sancti Francisci* di “una testa con tonsura di un frate francescano, di cui si può intuire la posizione inginocchiata e di profilo” (fig. 177), una figura nimbata, che lo studioso interpreta come Bonaventura da Bagnoregio, ritenendo inoltre “possibile che sul lato opposto, in posizione speculare a quella di Bonaventura, vi fosse raffigurato anche sant'Antonio”.⁶⁶³ C'è da chiedersi, però, se questo santo francescano non potesse essere invece sant'Antonio, in contemplazione del Fondatore raffigurato sull'albero, e in posizione eminente rispetto ad esso, ovvero alla sua destra (a sinistra per chi guarda), secondo una 'scala gerarchica' cui i francescani di Padova dimostrano di essere sempre molto attenti.⁶⁶⁴ In tal caso Bonaventura poteva occupare lo spazio, oggi perduto, a destra dell'albero.

Del riquadro di fronte, il *Lignum vitae Christi*, a differenza dell'altro, esistono alcune repliche successive che raffigurano un numero variabile di personaggi alla base del riquadro, scelti in funzione dei diversi contesti in cui il dipinto si inseriva. Nella chiesa di San Francesco di Udine, dove si conserva un *Lignum vitae Christi* (fig. 179) indubbiamente dipendente da quello del Santo – che Enrica Cozzi data intorno al 1320 – si riconosce in basso a destra Bonaventura raffigurato in ginocchio, senza aureola, mentre regge un ampio cartiglio e con il cappello cardinalizio appeso al collo con una cordicella, pendente sulla schiena; dalla parte opposta, purtroppo, un'ampia lacuna ha quasi del tutto cancellato un altro personaggio inginocchiato, dipinto in modo speculare a Bonaventura, ma che si può verosimilmente supporre trattarsi di san Francesco, in accordo con Enrica

661 Cozzi, *Giotto e bottega* 2003; A. Simbeni, *L'iconografia del Lignum vitae in Umbria nel XIV secolo e un'ipotesi su un perduto prototipo di Giotto ad Assisi*, «Franciscana» 9 (2007), pp. 149-183, in partic. 179-181, considerando il più ampio panorama italiano, facendo seguito a quanto già Simbeni, *Il Lignum vitae*, 2006.

662 Cfr. Cozzi, *Giotto e bottega* 2003, Bourdua 2004 pp. 98-100, Simbeni, *Le pitture del «parlatorio»*, 2011.

663 Cfr. Simbeni, *Il Lignum vitae*, 2006, pp. 193-194; il parere è ribadito in Simbeni, *Le pitture del «parlatorio»*, 2011, p. 137 e A. Simbeni, *Gli affreschi di Taddeo Gaddi nel refettorio: programma, committenza e datazione, con una postilla sulla diffusione del modello iconografico del Lignum vitae in Catalogna*, in *Santa Croce. Oltre le apparenze*, a cura di A. De Marchi e G. Piraz, Pistoia 2011, pp. 113-141, in partic. 117.

664 Si veda in tal senso lo schema iconografico proposto nella lunetta dell'antica porta della sacrestia del Santo, in cui Antonio occupa addirittura il posto preminente rispetto allo stesso Francesco (discussione nel capitolo precedente).

Cozzi⁶⁶⁵: ai piedi dell'albero, dunque, c'erano l'autore del testo illustrato dall'immagine e il santo Fondatore dell'Ordine.

Al di fuori dell'ordine dei Minori, un altro caso di *Lignum vitae* esemplato da quello del Santo si riscontra nell'abbazia benedettina di Sesto al Reghena (fig. 178), forse contemporaneo al precedente: qui ritroviamo Bonaventura nella stessa posizione e nello stesso atteggiamento, ma affiancato da un santo personaggio stante in abiti classici.⁶⁶⁶ Se, dunque, queste due versioni si sono attenute al modello padovano, come è stato sottolineato dagli studiosi, introducendo limitati adattamenti necessari ai diversi contesti, il fatto di ritrovare Bonaventura a destra dell'albero in entrambi i casi potrebbe proprio dipendere dalla fonte figurativa comune e riflettere un'analoga soluzione anche per il *Lignum* francescano.⁶⁶⁷

Altri esempi di *Ligna vitae Christi* sopravvissuti in contesti geografici e cronologici più lontani presentano varianti accentuate proprio nei personaggi presenti alla base dell'albero: quello più significativo per il nostro discorso, perché a sua volta legato alla tradizione giottesca e a un contesto francescano, è il *Lignum vitae Christi* affrescato nel refettorio di Santa Croce di Firenze da Taddeo Gaddi almeno un trentennio dopo il dipinto del Santo – nel quinto o nel settimo decennio, a seconda dei diversi pareri⁶⁶⁸ – che raccoglie ai piedi dell'albero un gran numero di personaggi, tra cui anche sant'Antonio, ma in una disposizione che non sembra riflettere quella padovana.⁶⁶⁹

Di *Ligna vitae sancti Francisci*, invece, resta un solo altro esempio, nella chiesa francescana dei santi Fermo e Rustico di Verona, a sua volta esemplato sull'analoga scena del Santo: purtroppo anch'esso è molto frammentario e mancante della parte inferiore, e di conseguenza non ci aiuta a verificare la possibilità della presenza di Antonio.

Non è possibile andare oltre sui confronti con altre opere. Ma in ogni caso, il luogo in cui si conservava il corpo e la memoria di Antonio rende inevitabile la presenza di una sua immagine in almeno uno dei due *Ligna* mistici, che invece poteva essere considerata non indispensabile in scene analoghe realizzate in altri ambiti, anche francescani.

Il contesto nel convento padovano suggerisce un altro tipo di considerazioni. Se la fonte letteraria dell'albero cristologico è indubbiamente il testo di Bonaventura, l'applicazione della stessa

665 E. Cozzi, *Il "Lignum vitae" bonaventuriano nella chiesa di San Francesco a Udine*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco, G. Valenzano, Padova 2002, pp. 81-90, in partic. 83-84, che data l'opera verso il 1320 circa, stilisticamente „in bilico tra Venezia e la terraferma del primum Trecento“ e non ignara del prototipo giottesco dell'andito nel caonvento del Santo.

666 E. Cozzi, *L'arte medievale*, in *L'abbazia di Santa Maria di Sesto. L'arte medievale e moderna*, a cura di G. C. Menis, E. Cozzi, Pordenone 2001, pp. 3-188, in partic. 74, ipotizza che si tratti di san Benedetto, ma l'abbigliamento sembrerebbe meglio adattarsi a un apostolo.

667 Secondo Simbeni, *Le pitture del «parlatorio»*, 2011, p. 144, rispetto a quelli del Santo, gli affreschi di Sesto – così come quelli di San Fermo Verona – “dimostrano di esserne più una replica che non una rielaborazione”.

668 Ricapitolati in Simbeni, *Gli affreschi di Taddeo Gaddi*, 2011, p.

669 Cfr. Simbeni, *Gli affreschi di Taddeo Gaddi*, 2011, p. 117.

iconografia dell'albero a Francesco oltre che dipendere dall'usuale applicazione del concetto di *alter Christus*, evoca anche una singolare assonanza con altre fonti scritte.

Tra le vicende più caratteristiche della biografia di Antonio, infatti, spicca l'episodio del ritiro del Santo a Camposampiero poco prima della morte, dove si fa costruire una "cella" tra i rami di un noce, in mistica vicinanza con il cielo. Messo in grande evidenza in tutte le *Vite* antoniane, riceve, tra l'altro, un singolare commento, di fortissimo impatto drammatico, nella *Raymundina*, il cui autore è costantemente impegnato a proporre originali interpretazioni simboliche della storia di santificazione di Antonio: elevato sul grande albero, Antonio vive un'esperienza mistica che viene posta in parallelo prima a Cristo stesso, poi a san Francesco stigmatizzato e infine, con un'immagine di caricata drammaticità, viene definita "mistica impiccagione", a indicare il punto d'arrivo di quel martirio interiore che il Santo aveva sempre cercato.⁶⁷⁰

Questo episodio a Padova aveva già in precedenza suggerito una interpretazione di tipo iconografico, a riprova del forte valore simbolico che i francescani avevano attribuito ad esso: il sigillo della Provincia della Marca Trevigiana raffigurava appunto sant'Antonio sul noce.⁶⁷¹ Un'immagine identitaria, dunque, che faceva parte della vita quotidiana dei frati. Che possa aver facilitato l'idea di valorizzare la ben nota immagine dell'albero bonaventuriano anche per connotare la figura di Francesco non ha alcuna possibilità di riscontri, ma viene qui proposta come una semplice suggestione.

4.6. La committenza francescana e la nuova iconografia antoniana: gli ideatori del programma iconografico, i temi dottrinali, le esigenze comunicative

I cicli pittorici del capitolo e dell'“andito” sviluppano programmi iconografici perfettamente adeguati alla comunità dei frati, in funzione dei quali erano pensate le due sale, sia pur con aperture anche ai laici in certe situazioni. Temi e luoghi dei cicli dipinti che indicano senza grandi possibilità di

⁶⁷⁰ La *Raymundina*, come si è visto, sembra il testo letterario più vicino agli affreschi del capitolo; questo episodio della vita di Antonio si trova nel capitolo 12, cfr. *Vite «Raymundina» e «Rigaldina»*, 1992, pp. 262-265: dopo le fatiche delle predicazioni a Padova, nella quaresima e successivamente, fino al “biondeggiare delle messi”, si apparta nella solitudine, fuggendo le folle, i cui contatti lo avevano stremato, e si ritira a Camposampiero. Qui ottiene da un nobile amico dell'ordine (non nominato) gli predispone una celletta di stuoie sopra un noce dai grandi rami (“super nucem quandam, ramis proceram, cellam, sibi obtinuit a quodam nobili devoto ordini, propriis eius manibus ingenuis, de cistoris preparari, quasi 'poma quereret in orto nucum'. Sic enimsanctorum plurimi loca sibi elegisse leguntur alta et a terra remota, ut ipsa loci conditio ad propinquandum celestibus excitaret.” Segue poi il commento mistico: “Hoc docturus, Salvator in montibus docebat, orabat et pernoctabat. Hoc doctus Franciscus, frequentate orationis fructum, in monte recepit stigmata gloriosa. In hac igitur cella vir Deo devotissimus die noctuque ascensiones in corde suo disposuit, suspendiumque in alto elegit mysticum, de hac vita voluntarie desperans morique semper desiderans, ut vitam immortalem feliciter inchoaret”.

Una ulteriore testimonianza letteraria dell'interesse dei francescani per questo episodio, per la lettura simbolica in chiave mistica che se ne fa, è presente nel sermone pubblicato da Eleonora Lombardo (2012, pp. 28, 42), di possibile redazione padovana, che utilizza l'immagine di sant'Antonio sul noce per una conclusione ad effetto del sermone, in cui viene esaltata la figura del santo elevato nella contemplazione del cielo e benedetto dalla Trinità, e definito *alter David*.

⁶⁷¹ Marangon, *Le diverse immagini*, 1979, pp. 549-550. L'immagine di Antonio sul noce compare anche in una miniatura oggi conservata a Zara; per tutte queste opere si veda il capitolo precedente.

smentite una regia del programma iconografico da parte della comunità francescana. Come per altre imprese simili nelle sale capitolari⁶⁷², o come in altri cicli figurativi caratterizzati da complessi contenuti dottrinali – quali, per restare in ambito francescano, le pareti e le volte del transetto inferiore della basilica di Assisi – solo uno o più dotti religiosi erano in grado di elaborare il programma iconografico. È dunque importante ragionare sull'interpretazione complessiva tenendo conto per quanto possibile del punto di vista dei committenti francescani.

Su questi aspetti viene ora posta in discussione un'ipotesi specifica in rapporto all'iconografia antoniana sviluppata nei due cicli: che la nuova immagine di sant'Antonio nella sala capitolare, e forse anche nell'andito, sia stata concepita dai francescani di Padova in risposta a una situazione storica di crisi o per lo meno di ridefinizione identitaria, che coincide cronologicamente con l'ipotesi di datazione degli affreschi proposta. Tale ipotesi è suggerita dall'accentuazione della 'francescanità martiriale' di Antonio, da intendersi come specchio di un'interpretazione 'padovana' dell'identità francescana. Attraverso questo punto di vista, che è quello della committenza, anche il *coinvolgimento di Giotto nell'impresa suona come ulteriore segno di una volontà di rinnovamento radicale* dell'immagine antoniana – *sul piano iconografico*, ma anche comunicativo, attraverso nuovi e più efficaci linguaggi – che veniva sollecitato con forza dalla situazione contingente e che rientrava in un più ampio progetto di ridefinizione ideale e operativa della comunità padovana dei Minori. Ma è necessario preliminarmente tentare di chiarire con più precisione chi erano i francescani che promossero questa svolta.

Negli studi recenti ci si è già interrogati su chi possa essere stato l'ideatore del programma iconografico nella sala capitolare, ma la mancanza di documentazione in tal senso impedisce per ora di rispondere a questa legittima domanda. Del pari senza risposta è l'analogo interrogativo sugli affreschi dell'andito. Se risulta assai improbabile l'eventualità che in futuro vengano ritrovati documenti che possano risolvere il problema, è però possibile proporre alcune riflessioni sulla base della considerazione che la committenza di entrambi i cicli pittorici deve avere avuto origine in seno alla comunità dei Minori di Padova. Solo uno o più dotti francescani potevano essere in grado di elaborare così complessi e inediti programmi iconografici, finalizzati a proporre alla meditazione dei frati temi fondamentali – e delicati – dell'identità dell'Ordine. Che poi si siano aggiunti nell'impresa anche dei laici – quei *devotos homines* che i rappresentanti della 'comunità' citano come finanziatori delle imprese architettoniche e artistiche *in honore sancti Antonii* nelle loro dichiarazioni presentate alla commissione cardinalizia di Vienne – è naturalmente possibile e anzi probabile, ma certamente la responsabilità dei contenuti e la necessaria interazione con l'artista che li doveva mettere in scena rimaneva una prerogativa dei frati.

672 Cfr. Boskovits, *Insegnare per immagini*, 1990.

La direzione di indagine è dunque quella di scandagliare tra le conoscenze che abbiamo a disposizione sul gruppo dirigente della comunità padovana e della provincia di Sant'Antonio, in cui sono verosimilmente maturate queste decisioni e si sono poi attuate. Tentare di capire le personalità e gli orientamenti dei frati che guidarono la comunità negli anni a cavallo dei due secoli può già offrire una parte della risposta perché, nell'impossibilità di dare un volto all'ideatore del programma iconografico, ci fornisce però le motivazioni e gli scopi della committenza francescana, intesa nel suo insieme, permettendo di far luce su quanto veniva richiesto agli artisti e su cosa ci si aspettava da loro.

I risultati delle recenti ricerche di Emanuele Fontana ci offrono materiale abbondante per questo tipo di riflessioni: attraverso esse veniamo a conoscere più di cento nomi di francescani attivi in un grande centro di studi quale il Santo tra Duecento e Trecento, non pochi dei quali, per il loro profilo culturale e la cronologia, avrebbero ben potuto assolvere al compito di ideatori dei due programmi iconografici.⁶⁷³ Ma per non perdersi in tentativi probabilmente inutili di individuare tra di essi i personaggi più o meno probabili, risulta utile piuttosto focalizzare l'attenzione su un paio di casi esemplari: frati del convento padovano di questo periodo di cui rimanga una documentazione consistente e si prestino a riassumere emblematicamente un modo di agire e di pensare che doveva caratterizzare chi progettò l'impresa dei cicli di immagini nella sala capitolare e nell'“andito”; quei frati che scelsero l'artista cui affidarli e si confrontarono con lui nella fase operativa.

Un primo esempio del genere è costituito da frate Bartolomeo Màscara, sul quale il dettagliato profilo di Emanuele Fontana fornisce una serie di notizie di estremo interesse per la nostra indagine:

Bartholameus Maschara a Sancto Andrea de Padua era «sicuramente lettore dell'Ordine, come confermano inequivocabilmente alcune note poste nei codici comprati grazie ai lasciti dello zio Manfredo Mascara e utilizzati dal frate (...), inquisitore della Marca Trevigiana almeno negli anni 1282-83 e 1285-86 (...). Già il 4 agosto 1289 era ministro provinciale della provincia di Sant'Antonio, carica che ricoprì per un lungo periodo (...). Nel maggio del 1290 presiedette il capitolo provinciale di Treviso (...). Il 20 giugno [del 1293] Gisla del fu Andrea Castagnola gli destinò un lascito testamentario (...). Nel 1295 fra' Bartolomeo, ministro della provincia di Sant'Antonio presiedette il capitolo provinciale (...). Nel 1297 (...) assieme al guardiano del convento di Padova fra' Giuliano agì come esecutore testamentario di Agnese da Carrara (...). L'anno successivo il vescovo di Verona Bonincontro gli destinò un lascito nel suo testamento (...). Dalla seconda metà dell'anno 1300 ricoprì l'ufficio di custode della custodia padovana (...) Conservò questo incarico almeno fino alla famosa inchiesta del 1302, che riguardò anche il suo operato. Successivamente non è facile rintracciare fra' Bartolomeo Mascara nella documentazione, e, quindi, ci sfuggono le notizie sugli ultimi anni della

673 Fontana, *Frati, libri e insegnamento*, 2012, pp. 185-266; dei 101 nomi di *lectores* francescani individuati attivi a Padova tra 1260 e 1363 da Fontana, almeno una quindicina sono collocabili con sicurezza tra fine Duecento e inizio Trecento.

sua vita. (...) Era certamente ancora vivo il 15 maggio 1304: in tale data, a Vicenza, Mabilia del fu Guido *de Zenoese*, nel suo testamento gli lasciò un vitalizio annuale di dieci denari di grossi veneziani. Forse era ancora in vita al momento dell'inchiesta del 1308, in cui furono ricordate le confische da lui effettuate come inquisitore. Era sicuramente morto il 17 ottobre 1310, dal momento che il fratello Aicardo, in un codicillo, ordina la costruzione di una cappella nella chiesa di Sant'Antonio a Padova, dove potesse essere trasferito anche il corpo di fra' Bartolomeo, e dispose che si celebrasse l'anniversario della morte del frate il 14 gennaio». ⁶⁷⁴ A fra' Bartolomeo sono stati attribuiti i sermoni anonimi riuniti nel ms. 455 della Biblioteca Antoniana⁶⁷⁵, anche se le indagini più recenti sembrerebbero ricondurli ad un orizzonte più ampio di quello del convento padovano.⁶⁷⁶ Nel secondo inventario della medesima biblioteca (1449) è invece citato un testo, oggi perduto, di fra' Bartolomeo Mascara, registrato genericamente come *lectura*, probabilmente un commento alle *Sentenze*.⁶⁷⁷ Una lastra tombale oggi conservata nel chiostro del generale o della biblioteca è stata a lui riferita, ma è lacunosa proprio dove era riportata la data della sua morte: perduto l'anno, sono ancora leggibili il giorno e il mese, 16 febbraio, che però non corrispondono alla data di commemorazione della morte, il 14 gennaio, indicata, come si è visto, dal fratello.⁶⁷⁸ Si tratta insomma di un personaggio di primo piano dell'Ordine nella Marca Trevigiana, fortemente radicato nel contesto padovano, ma nello stesso tempo in grado di conoscere da vicino quanto si realizzava nelle città e nei conventi francescani di tutta la provincia minoritica. Rientra perfettamente in quel modello di frate che Ubertino da Casale criticherà aspramente durante il dibattito preparatorio del Concilio di Vienne (1309-12): mantiene legami stretti con la sua facoltosa famiglia d'origine – come palesemente attestano le attenzioni dello zio nel fornirgli libri per la sua formazione e del fratello nel preservarne la memoria – ricopre le cariche di più alto livello di responsabilità nella sua provincia – lettore, inquisitore, ministro provinciale, custode – è fatto oggetto di lasciti da parte di personaggi ragguardevoli di diverse città della Marca Trevigiana (Padova, Vicenza, Verona), si occupa, a vario titolo (come inquisitore, commissario testamentario, consigliere), di operazioni economiche che entravano nel merito della gestione di patrimoni familiari.⁶⁷⁹ È assai probabile che

⁶⁷⁴ Fontana, *Frati, libri e insegnamento*, 2012, pp. 205-209.

⁶⁷⁵ P. Marangon, *Alle origini dell'aristotelismo padovano (sec. XII-XIII)*, Padova 1977, pp. 39-40, 45, 79-80, 104-125, 129-130.

⁶⁷⁶ Fontana, *Frati, libri e insegnamento*, 2012, p. 134.

⁶⁷⁷ Fontana, *Frati, libri e insegnamento*, 2012, pp. 145-146, che avverte potrebbe invece trattarsi semplicemente di uno dei codici in uso del nostro frate, come quelli citati in precedenza. Di altro parere Marangon, *Alle origini dell'aristotelismo*, 1977, pp. 110-111, che pensa fosse un sermonario.

⁶⁷⁸ Vi si legge “hic requiescit in pace reverendus pater frater minister S. Antoni q. obit die XIV februari (...)” cfr. Gonzati, *La Basilica*, 1852/53, vol. II, pp. 24-25. Cfr. G. Foladore, *Il racconto della vita e la memoria della morte nelle iscrizioni del corpus epigrafico della basilica di Sant'Antonio di Padova (secoli XIII-XV)*, Tesi di Dottorato, Università di Padova, 2009, vol. I, pp. 48-50, vol. II, scheda 66, con il testo completo; secondo Foladore nell'epigrafe sarebbe riportata la data della posa in loco della lapide

⁶⁷⁹ Si vedano le considerazioni sul pieno coinvolgimento dei francescani nell'ambito economico e finanziario a Padova tra secondo Duecento e inizio Trecento, tra l'altro anche nel settore edilizio, che emergono dal dossier comunale del *Liber contractuum*, in Rigon, *Frati Minori, inquisizione*, 2002, pp. XXIX-XXXVI; anche L. Bourdua, *I frati Minori al Santo nel*

frate Bartolomeo sia stato uno dei principali sostenitori dei grandi progetti architettonici e artistici che la comunità locale di volta in volta decideva di intraprendere nel convento padovano. La sua lunga esperienza nell'ambito dell'*officium fidei* nella Marca Trevigiana gli consentiva di conoscere bene – e, nei periodi dei suoi incarichi come inquisitore, di utilizzare direttamente – quelle norme e procedure giuridiche che comportavano anche espropri dei beni degli eretici, i cui proventi economici venivano destinati anche per finanziare le imprese architettoniche dell'Ordine: una prassi che la documentazione riscontra per la chiesa di San Lorenzo di Vicenza, ma che è molto probabile avvenisse anche per il Santo di Padova.⁶⁸⁰ In parallelo al suo 'peso politico' interno all'ordine e nella regione, la sua formazione culturale sembra essersi sviluppata nelle modalità tipiche dei francescani: *lector*, predicatore, forse autore di sermonari, inquisitore, possedeva gli strumenti culturali per padroneggiare i contenuti teologici e ideologici che si decise di illustrare in forme innovative nei nostri due cicli di affreschi; ad esempio, poteva essere perfettamente in grado di selezionare gli aspetti della biografia di sant'Antonio da proporre quali *exempla* ai frati della sua comunità. È anche assai probabile che possedesse la capacità di valutare l'impatto delle immagini, da predicatore e inquisitore quale era; sicuramente le sue cariche di responsabilità esercitate così a lungo gli avevano consentito di conoscere i principali conventi dell'Ordine, dove si svolgevano i capitoli generali – a partire dalla stessa Assisi – con tutte le conseguenti possibilità di vedere quanto vi veniva realizzato nelle architetture e nelle imprese artistiche, nonché le occasioni di incontri e di conoscenze personali che potevano veicolare la scelta di chiamare al Santo un artista quale Giotto.

Un caso analogo, ma che si prolunga cronologicamente negli anni, è quello di fra Paolino da Milano. Bernardo Gonzati aveva indicato proprio lui come committente degli affreschi di Giotto al Santo⁶⁸¹, un'idea presa in considerazione, con maggior prudenza, anche da Serena Romano.⁶⁸² Dalle notizie che abbiamo su di lui se ne ricava comunque un altro perfetto *identikit* di possibile promotore dei cicli affrescati e di ideatore del programma iconografico, attivo tra gli ultimi decenni del Duecento e il primo quarto del Trecento. Simile al precedente è infatti il suo profilo di celebre predicatore, di confessore di personaggi facoltosi⁶⁸³, oggetto di numerosi lasciti testamentari e lui stesso commissario testamentario; è attestato quale guardiano del convento antoniano nel 1292-1293, e poi

Trecento: consulenti, committenti o artisti?, «Il Santo», 42 (2002), pp. 17-28, in partic. 26, ripubblicato in *Cultura, arte e committenza*, 2003, sottolinea le attività finanziarie di fra' Bartolomeo.

680 Marangon, *Gli «studia» degli ordini mendicanti*, 1985, pp. 72-73; Rigon, *Fratelli Minori, inquisizione*, 2002, pp. XXXIV-XXXV.

681 Gonzati, *La Basilica*, 1852/53, vol. I, pp. 31-32, pensa che sulle “dimore di Giotto a Padova (...) l'anno 1306 e seguenti egli operava così nella cappella degli Scrovegni all'Arena, come presso l'Antoniana Basilica. Di que' di viveva fra Paolino da Milano, (...) uomo che tutto era inteso alla grandezza di questi ricinti e molto poteva sugli animi ed averi dei cittadini. Ei certo non lasciò fuggir l'occasione di aggiungere agli altri pregi del suo caro domicilio un'opera duratura del grande pittor fiorentino.”

682 Romano, *La salle capitulaire*, 2008.

683 Sottolinea tale ruolo, Gaffuri, *La comunità del Santo*, 2002, pp. 183-184, citando l'esempio di Enselmino, figlio di Bartolomeo Enselmini, che lo indica come proprio confessore nel testamento dell'11 giugno 1307, in cui, relativamente alle sue volontà, specifica “predicta exequantur (...) de expresso consilio et consensu predicti fratris Paulini confessoris mei”.

ancora nel 1300-1302 e nel 1312⁶⁸⁴, inquisitore prima e durante gli anni dello scontro con il comune di Padova – nel *Liber contractuum* risulta tra i frati esplicitamente accusati di operazioni illecite⁶⁸⁵ – morto a Trento nel 1323 durante una missione di pacificatore, un ruolo che aveva esercitato anche a Padova. La sua lastra tombale, attualmente infissa sulla parete all'inizio dell'ambulacro meridionale della basilica antoniana, ma in precedenza presso la vicina porta verso il chiostro del capitolo, esibisce un epitaffio con un lungo e caldo elogio del frate, presentato appunto come infaticabile paciere e predicatore; nessun cenno nell'epigrafe, né in altra documentazione superstite, a un suo ruolo di promotore delle arti.⁶⁸⁶

Fin qui i profili personali di due frati che potrebbero avere avuto un ruolo attivo nella committenza degli affreschi. La documentazione sopravvissuta consentirebbe di prendere in considerazione anche altri francescani documentati al Santo nello stesso periodo, ma con non minore grado di aleatorietà. È possibile, però, anche un diverso approccio al problema: non tanto fare affidamento sulla documentazione relativa a personaggi noti, quanto piuttosto effettuare una rilettura di testi prodotti al Santo nel periodo che qui interessa, intesi come espressione di personalità e di modi di pensare riflessi nella scrittura.

Sarà sufficiente ai nostri fini limitarsi anche in questa indagine a considerare un caso esemplare, la vita antoniana *Raymundina*, redatta probabilmente intorno o poco dopo il 1293 da un francescano della comunità di Padova⁶⁸⁷, e che, come si è già chiarito, è stato un punto di riferimento essenziale proprio come fonte per la raffigurazione di Antonio e delle sue *Storie* nel ciclo del capitolo. Il suo anonimo autore, che poteva essere ancora attivo al Santo nel corso del decennio successivo, dimostra di avere tutte le caratteristiche per poter elaborare programmi iconografici impegnativi quali quelli realizzati nel capitolo e nell'andito: non è semplicemente in possesso di una conoscenza approfondita della vita e della personalità di sant'Antonio, ma dimostra anche una spiccata capacità di rielaborarla e di reinterpretarla personalmente alla luce delle Sacre scritture, da cui attinge in modi originali utilizzando spesso proprio dei riferimenti visivi, come ha notato Vergilio Gamboso. Qualche

684 Per un profilo di fra' Paolino Cfr. Foladore, *Il racconto della vita*, 2009, vol. I, pp. 51-53. Commenta la forma e il contenuto elogiativo dell'epigrafe del nostro frate, ipotizzando che l'insistenza sul suo ruolo di pacificatore della città possa rinviare a una committenza pubblica, comunale, Marchioli, *Le epigrafi funerarie*, 2003, pp. 305-306, 309.

685 Rigon, *Frati Minori, inquisizione*, 2002, pp. XVIII-XIX;

686 che invece in altri contesti francescani e in anni vicini – come indicano casi eclatanti dei ritratti di fra Daniele Gusmari a Verona o dell'anonimo frate nel transetto inferiore di Assisi – veniva riconosciuto a titolo di merito. Sull'epigrafe cfr. Foladore, *Il racconto della vita*, 2009, vol. II, scheda 24, da cui traggio la trascrizione: «Qui legis hec fratris Paulini cerne sepulcrum; / pars iacet hic cuius pars tamen astra tenet. / Astra tenet quoniam pacem dilexit et illam / servari monitis sanxit in urbe suis, / cuius multa licet fuerint preconia saltem: / hec tibi que referas accipe posteritas. / Vir fuit in laqueo, vite longevus honeste, / assiduus norme dogma tenere sue, / dulcibus elloquiis, cui persuadere quietem / civibus et patrie sedula cura fuit: / pacifer hic Patave sedavit scandala terre, / exulibus patrios restituitque lares. / Federa dum regi ferret laudanda boemo / urbe Tridentina, turbine febris obit. / Transtulit huc carum Padue respública corpus, / quod coluit templo, quo cubet ipse suo. / Dena bis in Tauro prebebat lumina Tutan [sic], / cum tribus ex orto mille trecenta Deo.» Per una traduzione cfr. P. V. Zaramella ofmconv., *Guida inedita della Basilica del Santo*, Padova 1996, pp. 78-79.

687 Si veda il paragrafo 'Testimonianze scritte sul convento del Santo tra fine XIII secolo e 1310'.

spunto più specifico può chiarire questo giudizio: Gamboso ha contato 210 riporti scritturali, di cui 119 dall'Antico Testamento e 91 dal Nuovo; lo studioso precisa che se si tralasciano le reminiscenze 'automatiche', ovvie nella mente di un teologo dell'epoca che aveva una frequentazione incessante con la sacra scrittura, le citazioni dalla Bibbia si riducono a poco più di un'ottantina, ma sottolinea l'originalità del loro utilizzo: l'autore «predilige gli accostamenti inattesi, gli esiti che s'imprimono più a fondo della memoria, specie di quella visiva».⁶⁸⁸ Per fare alcuni esempi significativi, il giovane Fernando, alla notizia del martirio dei francescani a Marrakesh, si infiamma interiormente e «da uno stato di vita buono e gradito a Dio, ascese ad uno ancor più perfetto, elevando il suo edificio, secondo che sentenzia il Profeta, *sulla cima del monte*».⁶⁸⁹ La vita di Antonio viene paragonata ai sacrifici del culto israelitico (3,15: dapprima l'offerta del fior di farina simbolo della purezza, poi l'olocausto di volatili simbolo di ricerca di verità nello studio delle scienze sacre, poi il sacrificio del bue vigoroso simbolo dell'aratura del campo ovvero l'attività di semina del Vangelo nelle anime, e poi ancora l'offerta della pecorella e della capra simboli di semplicità e umiltà); il Santo è come un cavallo fremente che si slancia nella mischia (4,8, citando dal libro di Giobbe, 39, 20), come un uccello dalle penne fulgenti d'oro e d'argento (5,11, dal salmo 67, 14), è come l'Arca dell'Alleanza (9, 3); direttamente o indirettamente viene assimilato a molte figure bibliche: ad Abramo, Ezechiele, Mosè, Geremia, Giobbe, a Maria, allo stesso Gesù, in particolare nella sua predicazione (8, 1; 11, 12); tra questi accostamenti figurano anche gli stessi personaggi dipinti nella sala capitolare sulla parete sud, a fianco di Antonio: Daniele, il *Vir desideriorum*, con un paragone diretto (6, 13, pp. 230-231), e Isaia, indirettamente, attraverso le citazioni dal suo libro, con passi che illustrano allegoricamente l'azione di Antonio (8, 7 e 12; 11, 8). Ed è nondimeno significativo che, secondo Gamboso, la *Raymundina* «concludendo il bilancio spirituale dell'esistenza di Antonio (...) afferma che quello affrontato da Antonio nei suoi laboriosi brevi anni di itineranza evangelizzatrice è stato un autentico martirio, sia pure non cruento». (13, 12). La personalità dell'anonimo frate che emerge da questa lettura mirata della *Raymundina*, è quella di un dotto frate perfettamente in grado di organizzare un percorso narrativo originale e di presentarlo in una grande ricchezza di riferimenti biblici e simbolici filtrati dalla cultura francescana, con una specifica sensibilità portata alla severità e alla rigorosità nel guardare al modello ideale di Francesco, cui viene assimilata la figura di Antonio, in particolare un'accezione radicale del concetto di martirio, sul comune esempio di Cristo.

In questa indagine che valorizza le fonti letterarie, va considerata anche la consonanza dei cicli affrescati con i sermoni *de sancto Antonio*. Il dotto frate che elaborò i nostri programmi iconografici potrebbe nascondersi tra i *lectores* francescani del Santo autori di sermonari tra fine Duecento e inizio

688 Vite «*Raymundina*» e «*Rigaldina*», 1992, pp. 64-71.

689 Cfr. Vite «*Raymundina*» e «*Rigaldina*», 1992, pp. 65, 202-203: "sancti Antonii pectori divinum impressit igniculum et a 'bona ac beneplacente, ad perfectam deduxit Domini voluntatem', 'in summitate montis, - iuxta Prophetam, - fines hediffitii' collocando", con citazione da Ez 43, 12: *domus in summitate montis, omnis finis eius in circuito*..

Trecento. Abbiamo già notato, infatti, che il ciclo della sala capitolare è concettualmente molto vicino a un sermone scritto, di cui riflette in immagini un modo analogo di organizzare i temi da proporre alla riflessione: una sorta di 'sermone figurato', che organizza 'geometricamente' le citazioni bibliche da attribuire ai diversi personaggi, mirate allo scopo specifico di fare un discorso sul sacrificio salvifico di Cristo sulla croce e sui santi francescani che lo hanno imitato. Gli esempi di specifiche consonanze che abbiamo già rilevato tra alcuni di questi sermoni scritti e gli affreschi del capitolo possono essere sufficienti per il nostro intento di rendere evidente la possibilità che una stessa mente possa aver architettato le due diverse forme di comunicazione.

I diversi esempi che si sono fin qui discussi potrebbero indurre a distinguere tra i frati che presero la decisione di realizzare il ciclo dipinto e quelli incaricati di redigere il programma iconografico e di seguire il pittore nell'esecuzione. I primi due casi, quelli di Bartolomeo Mascara e di Paolino da Milano, sembrano riflettere la prima tipologia di frate committente⁶⁹⁰; nei casi dell'autore della *Raymundina* e dei sermonisti – che potrebbero anche coincidere – sembra invece delinearsi una figura più attenta all'aspetto educativo e pastorale, che poteva più facilmente dialogare con l'artista nel compito di trasferire in linguaggio figurativo una costruzione di complesse tematiche teologiche in un'interpretazione francescana. Ma in realtà dalle indagini di Emanuele Fontana emerge chiaramente una corrispondenza tra alti livelli di studio e ruoli di *leadership* nell'Ordine, dal momento che i frati lettori (ovvero i maestri delle scuole presenti nei conventi) alternavano periodi di insegnamento a periodi in cui ricoprivano altri uffici di responsabilità (quali guardiani, custodi, inquisitori, e per alcuni anche ministri provinciali).⁶⁹¹ La posizione eminente di questi frati nella provincia minoritica del nord est italiano, e in particolare nel suo convento principale, offriva loro l'opportunità di intrattenere rapporti con le autorità politiche cittadine ai più alti livelli: tale aspetto va tenuto presente perché, come sappiamo, il comune padovano era a sua volta una parte attiva nei cantieri della basilica antoniana, in forme analoghe a quanto avveniva più in generale per tutti gli insediamenti mendicanti. Se teniamo conto anche dei loro rapporti con quella vasta fetta della società locale che gravitava, a vari livelli e a vario titolo, attorno all'insediamento francescano, non è difficile immaginare quale ampia rete di contatti e di conoscenze questi frati potevano mettere a disposizione della loro comunità nel momento in cui veniva presa una decisione così impegnativa, sia sul piano dell'elaborazione di un ciclo iconografico che si proponeva anche quale "manifesto" dell'identità francescana di fronte alla città, sia per le risorse necessarie per la sua realizzazione. Se i nomi reali ci sfuggono, per la

690 Si tratta di figure in qualche modo simili, che ai nostri occhi sembrano unire aspetti contraddittori: maestri e predicatori degli ideali francescani, che indicano vie di perfezione spirituale in una società di grandi cambiamenti e contraddizioni, guide delle coscienze di molti laici che a loro si affidavano, inquisitori con appetiti famelici disposti a mettere le mani su ingenti patrimoni e a usare metodi riprovevoli, quali ad es. modificare le volontà di testatori, favorire gli interessi del proprio ordine; Foladore, *Il racconto della vita*, 2009, vol.I p. 53, sottolinea la contraddizione tra gli elogi dell'epigrafe funebre e le pesanti accuse cui è fatto oggetto nel *Liber contractuum*.

691 Fontana, *Frati, libri e insegnamento*, 2012, pp. 88-90.

documentazione insufficiente, furono comunque personaggi di questo calibro a prendere la decisione di realizzare i nuovi cicli figurati.⁶⁹²

Allargando lo sguardo sull'intero Ordine, l'importanza e la visibilità del convento padovano – custode della tomba del secondo santo francescano – suggeriscono di ipotizzare per queste realizzazioni figurative un significato che andava al di là del livello locale, di cui gli ideatori padovani dovevano essere ben consapevoli. Le vicende della disputa di Vienne sembrano confermare una grande visibilità del convento padovano nell'orizzonte complessivo dei Minori, così come la decisione di svolgere qui il capitolo generale, in un momento tanto difficile – quando la disputa presso la commissione cardinalizia era già in corso. Le ricadute ad ampio raggio di queste nuove iconografie – che oggi possiamo cogliere in modi frammentari ma estremamente significativi, dalla provincia della Marca Trevigiana, alla Romagna, fino alla casa madre di Assisi (in particolare con le *Storie di sant'Antonio* nelle vetrate della cappella a lui dedicata) sembrano confermare questa impressione. Si tratta di testimonianze tanto più significative se si considera che non restano documentazioni scritte altrettanto esplicite relative all'azione dei frati di Padova durante e dopo lo scontro sulla gestione dell'inquisizione.

L'occasione di visibilità 'universale' del capitolo generale padovano del 1310 ha suggerito a più di uno studioso di ipotizzare che gli affreschi fossero pronti per questo evento.⁶⁹³ Alla luce della ricostruzione del contesto storico e dell'analisi iconografica qui proposte la realizzazione dei due cicli dipinti non sarà da riferire però a un'occasionalità di facciata, ma dovrà al contrario essere inserita entro una progettualità più ampia e di lunga durata, di cui costituirono un tassello importante, coordinato con altre realizzazioni tese allo stesso scopo.

Tenendo conto di questi aspetti risulta meno sorprendente l'impegno ideativo e la complessità dei contenuti profusi nei cicli pittorici di cui stiamo trattando, nella loro declinazione così severa, che hanno un corrispettivo nei cicli realizzati ad Assisi nel transetto della basilica inferiore, realizzati poco dopo, probabilmente nel secondo decennio del Trecento, in un clima interno all'Ordine che continuava ad essere incandescente, nonostante il tentativo di conciliazione nella disputa di Vienne. Che vi sia stato un impegno straordinario da parte della comunità francescana di Padova in questi progetti sembra essere confermato dalla scelta dell'esecutore, che cadde sull'artista più all'avanguardia del momento, estraneo all'ambito locale – anche se presumibilmente già famoso anche a Padova e comunque ben noto nell'ambito dell'Ordine – e dunque con la consapevolezza dello scarto nei modi della comunicazione che essa avrebbe comportato: gli ideatori del programma iconografico

692 Possiamo fare affidamento sul confronto con due casi noti di frati committenti: fra Daniele Gusmari a Verona e fra Pace da Lugo a Vicenza, in anni di poco successivi, ben indagati da Bourdua, *The Franciscans and Art Patronage*, 2004, che sembrano incarnare la figura dell'"organizzatore" dell'impresa, il "responsabile" delle decisioni di fondo, delle finalità, e che non necessariamente coincide con chi abbia ideato dettagliatamente i programmi iconografici e si sia rapportato con gli artisti.

693 Cfr. Cozzi, *Giotto e bottega*, 2002; Romano, *La sala capitolare*, 2011.

dimostravano in ciò una apertura al nuovo e alla sperimentazione di grande portata, non inferiore a quella, giocata su ben diverse finalità, di Enrico Scrovegni.⁶⁹⁴ Si trattò di una scelta tanto più significativa perché presa in un ambito geografico – l'entroterra veneto – fino ad allora decisamente orientato verso la prestigiosa e raffinata tradizione artistica veneziana, che, oltretutto, era compresa nella stessa provincia minoritica del convento antoniano e che continuava ad essere utilizzata in altre opere realizzate al Santo stesso.⁶⁹⁵

Nella loro sala capitolare e nel locale annesso, insomma, i frati padovani sentono l'esigenza non solo di nuovi contenuti, ma anche di un nuovo modo di raffigurare la propria identità, così drammaticamente messa in discussione dentro e fuori l'Ordine. Anche da questo punto di vista si ha la netta sensazione che per la comunità dei Minori di Padova nel compimento di queste imprese pittoriche si sia dato corpo a un vero e proprio 'colpo d'ala', in un momento di particolare difficoltà: nuovi temi, nuovi linguaggi, in una realizzazione che si rivolgeva prioritariamente all'interno della comunità, ma che era ben visibile anche all'esterno, verso la città, verso l'intero Ordine. C'era in ogni caso un'esigenza di rimeditare sulla proprio identità francescana, in un periodo di sostanziali modifiche del ruolo e dei mezzi di azione dei Minori – tra cui la costruzione di grandi chiese, con l'uso di immagini sacre e di suppellettili liturgiche spesso molto costose, e più in generale con l'utilizzo di ricchezze ingenti, in parallelo alla crescente presa sulla società – che avevano generato divisioni interne giunte a un livello acuto e con prese di posizione sempre più intransigenti. A Padova, nel primo decennio del secolo, si sta portando a compimento la costruzione di una grandiosa basilica, che dal 1307 può nuovamente contare sul finanziamento del comune (dopo la crisi di rapporti nel 1302-3), per onorare la tomba del secondo santo francescano e del protettore della città; questa impresa, e altre altrettanto imponenti, come ad Assisi e a Napoli, è tra gli espliciti bersagli polemici degli 'spirituali', cui la 'comunità' risponde invocando l'eccezionalità di tali operazioni, realizzate da laici e istituzioni pubbliche per la glorificazione dei santi francescani e per la crescita della devozione dei fedeli. I cicli pittorici della sala capitolare e dell'andito, che presentano un ideale accentuatamente severo e rigoroso della fedeltà agli ideali martiriali francescani, sulla base dei testi canonici e ben noti di Bonaventura, si prestano anche a essere interpretati quale parte di una azione di rinnovamento interno e di risposta ai detrattori – mentre non convincente risulta leggervi influssi dai testi estremisti di Ubertino da Casale, incompatibili per loro stessa natura con questo tipo di operazioni, che gli spirituali avrebbero bollate come *curiosae* e incompatibili con lo spirito

694 Si vedano le considerazioni in merito di S. Collodo, *Origini e fortuna della famiglia Scrovegni*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano e F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 47-80.

695 La lunetta della porta antica della sacrestia, opera sostanzialmente coeva ai due cicli giotteschi, su cui si veda il capitolo precedente, e la successiva decorazione pittorica del perduto altare di San Canziano, su cui cfr. L. Baggio, *Su di un dimenticato affresco veneziano del Trecento nell'altare di San Canziano al Santo*, «Il Santo», 42 (2002), pp. 93-115, ripubblicato in *Cultura, arte e committenza*, 2003, pp. 93-115; per una panoramica più ampia della persistenza del prestigio della pittura veneziana nell'entroterra veneto cfr. Franco, *Aspetti di iconografia francescana*, 2011.

pauperistico francescano delle origini.⁶⁹⁶ L'aggiornamento della vita di sant'Antonio, che da poco era stata attuata con la *Raymundina*, frutto delle decisioni della dirigenza dei Minori di Padova, sembra sulla stessa lunghezza d'onda: non può essere stato un caso che proprio questa interpretazione di sant'Antonio abbia avuto un ruolo determinante nel programma iconografico del ciclo pittorico nella sala capitolare.

Nella *Raymundina* l'insistenza sul tema della crocifissione in rapporto ad Antonio (e Francesco) distingue questa dalle altre leggende antoniane, che non hanno nulla di paragonabile. Un'insistenza che si inserisce in un contesto narrativo in cui la figura di Antonio, giunta al culmine della sua missione terrena, viene posta a confronto con il Cristo stesso. Si tratta del capitolo 11 (nella suddivisione dell'edizione di Gamboso) in cui si narra la travolgente predicazione quaresimale di Antonio a Padova nel 1231⁶⁹⁷: scampato alle tentazioni demoniache grazie all'aiuto della Vergine, Frate Antonio inizia una predicazione quotidiana per l'intera quaresima, dapprima nelle chiese della città, «ma siccome la folla degli accorrenti era del tutto sproporzionata alla capienza delle chiese, il santo si trasferì all'aperto, in mezzo ai prati»; una situazione che l'agiografo sottolinea con una citazione biblica, «ut, quasi 'egressus in campum cum Propheta, ibi Dei gloriam' miraretur» (Ez. 3,23), ma che non può non evocare anche i racconti evangelici delle predicazioni di Cristo. E, infatti, il racconto continua: «ecco confluire a frotte dalle città, dai castelli e villaggi, una turba immensa d'entrambi i sessi, per ascoltare la parola di Cristo dal dolce eloquio dell'uomo santo (...) come fosse un oracolo celeste», fino a che il paragone diventa esplicito: «Così dunque si rinnovò in certa misura nel servo quello che leggiamo essere avvenuto in modo sublime nel Signore: il quale, fermatosi in una località campestre, fu attorniato dalla schiera dei discepoli e da una moltitudine proveniente da ogni parte della Giudea, da Gerusalemme, dalle zone costiere, da Tiro e Sidone, accorsa per ascoltarlo ed essere guarita dalle sue infermità.» E i frutti della predicazione di Antonio sono celebrati liricamente attingendo a Isaia che profetizza sulla venuta del messia e alla lettera di Paolo agli Ebrei: «Grazie all'efficacia della sua predicazione, infatti, coloro che erano in discordia furono riconciliati, così che il lupo e l'agnello si accovacceranno insieme; furono rimessi in libertà i prigionieri, onde la sua predicazione offrisse perdono ai carcerati; usurai e predatori furono persuasi a restituire il maltolto, onde pascolassero insieme il vitello, il leone e la pecora; malviventi d'entrambi i sessi furono chiamati a penitenza, onde la spada di lui si immergesse fino alla divisione della carne dallo spirito», tanto che i frati e i sacerdoti che lo seguivano non erano sufficienti a ricevere le confessioni della moltitudine di penitenti. Lo sforzo straordinario nella dedizione totale alla causa dell'apostolato impone al fisico malato del Santo, già sottoposto a tante privazioni, una prova fatale. Seguiranno il ritiro a Camposampiero per una tregua e l'esigenza irresistibile della contemplazione (il famoso

696 Suggerite da Cozzi, *Giotto e bottega*, 2002, e Romano, *La sala capitolare*, 2011.

697 *Vite «Raymundina» e «Rigaldina»*, 1992, pp. 256 ss

episodio della cella costruita sul noce) e infine la morte all'Arcella, epilogo del suo 'martirio incruento'.⁶⁹⁸

È questo l'Antonio che hanno in mente i francescani padovani alla fine del Duecento, quando sentono l'esigenza di scrivere una nuova vita del Santo e di realizzare un ciclo dipinto che riproponga la sua figura in termini di totale dedizione alla vocazione francescana di predicatore e di severa sequela della croce. È questo l'Antonio che viene proposto alle nuove generazioni di frati, e allo stesso tempo ai laici ammessi nel cuore del convento padovano, siano essi laici devoti quali la confraternita antoniana o siano visitatori illustri e potenti, della città o forestieri.

Per tali impegnativi contenuti i responsabili francescani della committenza puntano su un artista forestiero, che li esprimerà in un linguaggio realistico e mistico al tempo stesso, del tutto sconosciuto a Padova. Un'interpretazione che ha segnato uno stacco netto con la tradizione iconografica del passato, che sarà già recepita inizialmente a livello di cultura artistica locale e nella seconda metà del Trecento diventerà un punto di riferimento irrinunciabile per i pittori 'moderni'. Eppure, nonostante questo successo, solo a poco più di un secolo dalla sua realizzazione questo straordinario episodio di cultura e di pittura verrà sacrificato dalle nuove generazioni francescane, probabilmente in conseguenza di un cambiamento di identità rispetto ai drammatici anni di primo Trecento, e forse anche per la forza per certi aspetti eccessiva del suo messaggio visivo e simbolico.

698 A coronamento della narrazione della vita, un inno celebrativo compendia le virtù dell'uomo di Dio, cfr. *Vite* «*Raymundina*» e «*Rigaldina*», 1992.

Bibliografia:

1590

V. Polidoro *Le religiose memorie*, Venezia 1590

1836

P. Selvatico, *Sulla cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti, osservazioni di Pietro Estense Selvatico*, Padova 1836

1842

P. Selvatico, *Guida di Padova e della sua provincia*, Padova 1842

1852 – 1853

B. Gonzati, *La Basilica di S. Antonio di Padova descritta ed illustrata*, 2 voll., Padova 1852-53

1869

P. Selvatico, *Guida di Padova e dei suoi principali contorni*, Padova 1869

1887

F. Ehrle S.J., *Zur Vorgeschichte des Concils von Vienne (Schluss.)*, «Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte des Mittelalters», herausgegeben von P. H. Denifle O.P. und F. Ehrle S.J., Dritter Band, Berlin, 1887, pp. 1-195

1899

C. de Mandach, *Saint Antoine de Padoue et l'art italien*, Paris 1899

1902

M. Savonarola, *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue*, a cura di A. Segarizzi, in *R.I.S.*, XXIV, Città di Castello 1902

1904

Rolandini Patavini Cronica in factis et circa facta Marchie Trivixane, a cura di A. Bonardi, in *R.I.S.*, VIII, Città di Castello 1904

1906

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura di G. Milanesi, I, Firenze 1906 (ed. 1568)

1908

J. A. Crowe – G. B. Cavalcaselle, *A new History of Painting in Italy. From the II to the XVI Century*, I, *Early Christian Art. Giotto & his Followers*, London – New York 1908 (prima ed. 1864)

1915

A. Chiappini, *Communitatis responsio "Religiosi viri" ad rotulum fr. Ubertini de Casali*, «Archivum Franciscanum Historicum», 8, 1915, pp. 58-59

1924-1925

S. Pichon, *Gli affreschi di Giotto al Santo di Padova*, «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 4 (1924-25), pp. 26-32

1925

V. Facchinetti, *Antonio di Padova. Il santo, l'apostolo, il taumaturgo*, Milano 1925

1927

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di C. Ricci, Roma 1927 (ed. 1550)

1929

C. Re, *I chiostri del convento del Santo*, «Il Santo», I serie, 2 (1929), fasc. 3, pp. 190-217

R. Zanocco, *Il convento del Santo e le sue adiacenze nel sec. XIII*, «Il Santo», I serie, 2 (1929), fasc. 3, pp. 177-189

1931

B. Kleinschmidt O.F.M., *Antonius von Padua in Leben und Kunst, Kult und Volkstum*, Düsseldorf 1931

1932

G. Biscaro, *Eretici ed inquisitori nella Marca Trevisana (1280-1308)*, «Archivio Veneto» (1932), pp. 148-180

1933

G. Abate, *Memorie, statuti ed atti di capitoli generali dei frati Minori dei secoli XIII e XIV*, «Miscellanea Francescana», 33 (1933), pp. 15-45

1937

P. Placido Cortese O.F.M.Conv., *Gli affreschi di Giotto nella sala del capitolo del convento del Santo in Padova*, «Miscellanea francescana», vol. XXXVII, 1937, pp. 413-417

1945

F. M. Delorme, *Notice et extraits d'un manuscrit franciscain*, «Collectanea Franciscana», 15 (1945), pp. 72-91

1951

Ricerche sugli affreschi di Giotto nel Capitolo del Santo del Conte Nicolò De Claricini Dornpacher, a cura di I. e B. De Claricini Dornpacher, Milano 1951

P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951

1952

G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence 1952

1955

A. Sartori, *L'arciconfraternita del Santo*, Padova 1955

1958

J. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Tome III, *Iconographie des saints*, Paris 1958

A. Sartori, *Storia della Provincia del Santo dei frati Minori Conventuali. Notizie storiche*, Padova 1958

F. Zeri, *Una 'Deposizione' di scuola riminese*, «Paragone» 99, 1958, pp. 47-48

1959

C. Gnudi, *Giotto*, Milano 1959

1963

C. Gasparotto, *Guide e illustrazioni della Basilica di Sant'Antonio in Padova. II – La scuola di Pittura Padovana nelle «Lodi di Padova» di Michele Savonarola*, «Il Santo», 3 (1963), pp. 221-246

D. Gioseffi, *Giotto architetto*, Milano 1963

A. Sartori, *Nota su Altichiero*, «Il Santo», 3 (1963), pp. 291-326

1965

G. Bresciani Alvarez, *L'architettura e l'arredo della cappella di S. Giacomo ora detta di S. Felice al Santo*, «Il Santo», 5 (1965), pp. 131-141;

G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Florence 1965

1966

D. Negri, *Il nuovo altare della cappella di S. Felice*, «Il Santo», 6 (1966), pp. 365-368

Salimbene de Adam, *Cronica*, a cura di G. Scalia, Bari 1966

M. Salmi, *L'abbazia di Pomposa*, Milano 1966

1967

C. Gasparotto, *Sant'Antonio in Giotto e nella prima tradizione iconografica*, «Il Santo», 7 (1967), pp. 207-217
H.-W. Kruff, *Giotto e l'Antico*, in *Giotto e il suo tempo*, atti del Congresso Internazionale, Assisi – Padova – Firenze, 24 settembre – 1 ottobre 1967, Roma 1971, pp. 169-176

1968

J. Moorman, *A History of the Franciscan Order from its origins to the year 1517*, Oxford 1968

1969

F. d'Arcais, *Affreschi giotteschi nella Basilica del Santo a Padova*, «Critica d'arte», 97 (1969), pp. 23-34
V. Gamboso ofm.conv., *Cinque sermoni inediti di Fra Luca Lettore († c. 1287) in lode di S. Antonio*, «Il Santo», 9 (1969), pp. 233-281
V. Gamboso ofm.conv., *Sette sermoni di autori anonimi (secc. XIII-XIV) in lode di S. Antonio*, «Il Santo», 9 (1969), pp. 386-387

1970

H. Dellwing, *Studien zur Baukunst der Bettelorden im Veneto*, Berlin 1970
F. Zuliani, *Per la diffusione del giottismo nella Venezia e in Friuli: gli affreschi dell'abbazia di Sesto al Reghena*, «Arte Veneta» 21 (1970), pp. 9-25

1974

G. De Sandre Gasparini, *Statuti di confraternite religiose di Padova nel Medio Evo*, Padova 1974
G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1974 (I ediz. 1967)

1975

G. Abate, G. Luisetto, *Codici e manoscritti della Biblioteca Antoniana*, 2 voll. Vicenza 1975
Padova. Basiliche e chiese, a cura di C. Bellinati, L. Puppi, 2 voll., Vicenza 1975

1976

B. Bordin, *Profilo storico-spirituale della Comunità del Santo*, in *Storia e cultura al Santo*, a cura di A. Poppi, Vicenza 1976, pp. 15-115
G. De Sandre Gasparini, *La devozione antoniana nella scuola del Santo di Padova nel secolo XV. Da un'indagine su testamenti di soci e simpatizzanti*, «Il Santo» 16 (1976), pp. 333-344
V. Gamboso, *Bernardo Gonzati storico della basilica antoniana*, in *Storia e cultura al Santo*, a cura di A. Poppi, Vicenza 1976, pp. 353-365

1977

G. Fabris, *Cronache e cronisti padovani*, Cittadella 1977
P. Marangon, *Alle origini dell'aristotelismo padovano (sec. XII-XIII)*, Padova 1977
F. Zuliani, *I palazzi pubblici dell'età comunale*, in *Padova. Case e palazzi*, a cura di L. Puppi, F. Zuliani, Vicenza 1977, pp. 3-20;
F. Zuliani, *L'edilizia privata del duecento e trecento*, in *Padova. Case e palazzi*, 1977, pp. 21-27

1978

G. Kaftal, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Florence 1978
Miniature dell'Italia settentrionale nella Fondazione Giorgio Cini, a cura di G. Mariani Canova, Vicenza 1978
M. Seidel, *Die Fresken des Ambrogio Lorenzetti in S. Agostino*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 22 (1978), pp. 184-252

1979

D. Gallo, *S. Antonio sul noce nei versi di Antonio Baratella c. 1385-1448*, «Il Santo», 19 (1979), pp. 91-104
M. C. Ganguzza Billanovich, *Per la storia religiosa ed edilizia della basilica antoniana: la cappella della Madonna Mora e dell'Arca in un nuovo documento del XIV secolo*, «Il Santo», 19 (1979), pp. 67-79
J. Gardner, *Andrea di Bonaiuto and the Chapterhouse Frescoes in Santa Maria Novella*, «Art History», 2 (1979), pp. 107-138

- P. Marangon, *Le diverse immagini di s. Antonio e dei francescani nella società e nella cultura padovana dell'età comunale*, «Il Santo» 19 (1979), pp. 523-571, ripubblicato Marangon, "Ad cognitionem scientiae festinare", 1997, pp. 270-336
- G. Mariani Canova, *Contributo alla iconografia antoniana: antiche immagini miniate di sant'Antonio*, «Il Santo» 19 (1979), pp. 603-612
- P. Scarpellini, *Note sull'iconografia antoniana nel San Francesco di Assisi*, «Il Santo», 19 (1979), pp. 463-469
- 1980
- A. Cadei, *Si può scrivere una storia dell'architettura mendicante? Appunti per l'area padano-veneta*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, atti del convegno internazionale di studi per il 6. centenario della morte ; Treviso 31 agosto-3 settembre 1979, Treviso 1980, pp. 337-362
- 1981
- G. Bresciani Alvarez, *L'arca e l'altare del Santo alla luce delle fonti storiche e della recente rigonizzazione*, «Il Santo», 21 (1981), pp. 325-332, ripubblicata in *L'edificio del Santo*, 1981, pp. 257-261
- A. Conti, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna 1981
- G. De Sandre Gasparini, *Lineamenti e vicende della confraternita di S. Antonio di Padova (secoli XIV e XV)*, in *Liturgia pietà e ministeri al Santo*, a cura di A. Poppi, Vicenza 1981, pp. 217-235
- L'edificio del Santo di Padova*, a cura di G. Lorenzoni, Vicenza 1981
- G. Lorenzoni, *Cenni per una storia della fondazione della basilica alla luce dei documenti (con ipotesi interpretative)*, in *L'edificio del Santo*, 1981, pp. 17-30
- P. Marangon, C. Bellinati, *La Basilica del Santo nei documenti d'archivio e storico-letterari dalle origini al 1405*, in *L'edificio del Santo*, 1981, pp. 187-228
- P. Marangon, *Traslazioni e ricognizioni del corpo di S. Antonio nelle fonti storico-letterarie*, in *Ricognizione del corpo di S. Antonio di Padova. Studi storici e medico-antropologici*, a cura di V. Meneghelli e A. Poppi, Padova 1981, pp. 13-64, ripubblicato in «Il Santo», 21 (1981), pp. 197-248
- S. Antonio 1231-1981. Il suo tempo, il suo culto e la sua città*, catalogo della mostra, Padova, Sala della Ragione, Sale dei chiostri del Santo, giugno – novembre 1981, Padova 1981
- M. Salvatori, *Costruzione della Basilica dall'origine al secolo XIV*, in *L'edificio del Santo*, 1981, pp. 31-81
- Vita Prima o "Assidua" (c. 1232)*, a cura di V. Gamboso, Padova 1981
- F. Zuliani, *Alcune note sul ruolo della scultura ornamentale al Santo*, in *L'edificio del Santo*, 1981, pp. 171-183
- 1982
- J. Gardner, *The Louvre Stigmatization and the problem of the narrative Altarpiece*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 45 (1982), pp. 217-247
- P. Marangon, *Ideologia antoniana nel vescovo e nel comune di Padova del secolo XIII*, in *La devozione antoniana nella diocesi di Padova*, a cura di P. Giurati, C. Bellinati, I. Daniele, Padova 1982, ripubblicato in Marangon, "Ad cognitionem scientiae festinare", 1997, pp. 241-269
- S. Nessi, *La Basilica di S. Francesco in Assisi e la sua documentazione storica*, Assisi 1982
- 1983
- D. Blume, *Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Worms 1983
- C. Cenci, O.F.M., *Le Costituzioni Padovane del 1310*, «Archivum Franciscanum Historicum», 76 (1983), pp. 505-588
- A. Sartori OFMConv., *Archivio Sartori. Documenti di Storia e arte francescana*, vol. I, *Basilica e convento del Santo*, a cura di G. Luisetto OFMConv., Padova 1983
- 1984
- F. D'Arcais, *La presenza di Giotto al Santo*, in *Le pitture del Santo di Padova*, a cura di C. Semenzato, Vicenza, 1984, pp. 3-13
- L. Pellegrini, *Insediamenti francescani nell'Italia del Duecento*, Roma 1984
- W. Wolters, *Il Trecento*, in *Le sculture del Santo di Padova*, a cura di G. Lorenzoni, Vicenza 1984, pp. 5-30
- 1985
- S. Bortolami, *Minoritismo e sviluppo urbano fra Due e Trecento: il caso di Padova*, «Le Venezie Francescane», 2 (1985), pp. 79-95

- Giuliano da Spira, *Vita secunda e Officio ritmico*, a cura di V. Gamboso, Padova 1985
- J. K. Hyde, *Padova nell'età di Dante. Storia sociale di una città-stato italiana*, Trieste 1985
- G. Kaftal, *Iconography of the Saints in the Painting of North West Italy*, Florence 1985
- P. Marangon, *Gli «studia» degli ordini mendicanti*, in *Storia e cultura a Padova nell'età di sant'Antonio*, Convegno internazionale di studi, Padova-Monselice, 1-4 ottobre 1981, Padova 1985, pp. 343-380, riedito in Marangon, *"Ad cognitionem scientiae festinare"*, 1997, pp. 70-113
- D. Negri, L. Sesler, *L'andito tra chiostro del Capitolo e il chiostro del Noviziato*, «Il Santo» (1985), p. 459-467
- 1985-86
- A. Calore, *Il portale maggiore della Basilica del Santo (sec. XIII). Una scoperta e alcune ipotesi*, «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere e Arti», 98 (1985-86), pp. 197-205
- 1986
- D. Benati, *Pittura del Trecento in Emilia Romagna*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, pp. 193-232
- P. Marangon, *I «Sermones» e il problema antoniano della valutazione francescana della cultura*, «Il Santo» 26 (1986), pp. 437-447
- Mariano D'Alatri, *I francescani e l'eresia*, in *Eretici e inquisitori in Italia. Studi e documenti*, 1, *Il Duecento*, Roma 1986, pp. 91-112
- Mariano D'Alatri, *L'inquisizione in Italia negli anni 1250-1274*, in *Eretici e inquisitori in Italia. Studi e documenti*, 1, *Il Duecento*, Roma 1986, pp. 127-138
- A. Sartori OFMConv., *Archivio Sartori. Documenti di Storia e arte francescana*, vol. II, *La Provincia del Santo*, a cura di G. Luisetto OFMConv., Padova 1986
- V. Terribile Wiel Marin, *Nuove ipotesi sulle modalità di sepoltura di S. Antonio*, in *La ricognizione del corpo di S. Antonio (1981). Nuove acquisizioni*, a cura di V. Terribile Wiel Marin, «Il Santo», 26 (1986), pp. 297-306.
- Vita del «Dialogus» e «Benignitas»*, a cura di V. Gamboso, Padova 1986
- 1986-1987
- C. Bellinati, *Iscrizione del sec. XIII. Portale maggiore della Basilica del Santo*, «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti», 99 (1986-1987), pp. 5-9
- 1988
- G. Bresciani Alvarez, *L'architettura e l'arredo della cappella*, in *La cappella del Beato Luca e Giusto de' Menbuoi nella Basilica di Sant'Antonio*, coordinamento di C. Semenzato, Padova 1988, pp. 15-23
- A. Sartori OFMConv., *Archivio Sartori. Documenti di Storia e arte francescana*, vol. III, *Evoluzione del Francescanesimo nelle tre Venezie*, a cura di G. Luisetto OFMConv., Padova 1988
- 1989
- R. Lambertini, A. Tabarroni, *Dopo Francesco: l'eredità difficile*, Torino 1989
- A. Sartori OFMConv., *Archivio Sartori. Documenti di Storia e arte francescana*, vol. IV, *Guida alla basilica del Santo*, a cura di G. Luisetto OFMConv., Padova 1989
- 1990
- M. Boskovits, *Insegnare per immagini: dipinti e sculture nelle sale capitolari*, «Arte cristiana», 78 (1990), pp. 123-142
- V. Gamboso ofm.conv., *"Franciscus paduanus". I quattro sermoni sanfrancescani di frate Luca Lettore da Padova (c. 1270)*, «Il Santo», 30 (1990), pp. 3-7
- G. Lorenzoni, *La struttura duecentesca*, in *Padova per Antenore*, Atti della giornata di studio, Padova 14 dicembre 1989, a cura di G. Zampieri, Padova 1990, pp. 71-77
- 1990-92
- A. Cadei, *Secundum loci conditionem et morem patriae*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 15-20 (1990-92), pp. 135-142
- 1991
- A. T. Hankey, *Riccobaldo of Ferrara and Giotto: an update*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 54 (1991), p. 244

D. Rigaux, *Antonio da Padova, Santo*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. II, Roma 1991, pp. 137-138

1992

S. Bortolami, «*Honor civitatis*». *Società comunale ed esperienze di governo signorile nella Padova ezzeliniana*, in *Nuovi studi ezzeliniani*, I, a cura di G. Cracco, Roma 1992, pp. 161-239.

J. Gardner, *The Tomb and the Tiara*, Oxford 1992

R. Gibbs, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, pp. 178-246

K. Krüger, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien, Gestalt und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Diss. 1987, Berlin 1992

G. Mariani Canova, *La miniatura degli ordini mendicanti nell'arco adriatico all'inizio del trecento*, in *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di S. Nicola a Tolentino*, Tolentino 1992, pp. 165-184

S. Romano, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992

A. M. Spiazzi, *Padova*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, pp. 88-177
Vite «Raymundina» e «Rigaldina», a cura di V. Gamboso, Padova 1992

1992-1993

L. A. Bonato, *Originali di lettere papali dal 1227 al 1394 riguardanti i frati minori già conservate nell'archivio del convento del Santo di Padova*, Università degli Studi di Padova, Tesi di laurea, rel. F. Dal Pino, A.A. 1992-93

1993

C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate*, Torino 1993

P. F. Pistilli, *Chiostro*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. IV, Roma 1993, pp. 701-718

1994

L. Baggio, *Sperimentazioni prospettiche e ricerche scientifiche a Padova nel secondo Trecento*, «Il Santo», 34 (1994), pp. 173-232

S. Blake McHam, *The Chapel of St. Anthony at the Santo and the Development of Venetian Renaissance Sculpture*, Cambridge 1994

C. Bozzoni, *Convento. Storia e architettura*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. V, Roma 1994, p. 263

G. Bresciani Alvarez, *L'architettura nel complesso del Santo: basilica e convento*, in *La Basilica del Santo. Storia e arte*, Roma-Padova 1994, pp. 135-199

Lexikon der christlichen Ikonographie, a cura di W. Braunfels, 8 voll., ed. Freiburg i. Breisgau 1994 (prima ed. 1973)

1995

D. Benati, *Disegno del Trecento riminese*, in *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, Catalogo della mostra, a cura di D. Benati, Milano 1995, pp. 29-57

L. Bertazzo, *Note di iconografia antoniana*, in *Antonio ritrovato. Il culto del Santo tra collaborazionismo religioso e privato*, Padova 1995, pp. 19-25

Fontes Franciscani, a cura di E. Menestò, S. Brufani, G. Cremascoli, E. Paoli, L. Pellegrini, Stanislaio da Campagnola, Assisi 1995

G. Danieli, *Il muraro Cristoforo da Bolzano a Padova e a Montagnana: alcune puntualizzazioni e un'ipotesi*, «Il Santo», 35 (1995), pp. 229-245

G. Valenzano, *Rainaldino di Pietro di Francia, Sant'Antonio*, in *Basilica del Santo. Dipinti, sculture, tarsie, disegni e modelli*, a cura di G. Lorenzoni, E. M. Dal Pozzolo, Padova - Roma 1995, pp. 220-221

M. Lisner, *Giotto und die Aufträge des Kardinals Jacopo Stefaneschi für Alt-St. Peter II. Der Stefaneschi-Altar – Giotto und seine Werkstatt in Rom* «Römisches Jahrbuch der Bibliotheka Hertziana», 30 (1995), pp. 59-133

C. Scalón, *Produzione e fruizione del libro nel basso medioevo. Il caso Friuli*, Padova 1995

A. M. Spiazzi, *Reliquiario dei capelli del Santo*, in *Basilica del Santo. Leoreficerie*, a cura di M. Collareta, G. Mariani Canova, A. M. Spiazzi, Padova - Roma 1995, pp. 92-94

1996

S. Gieben, *La componente figurativa dell'immagine agiografica. L'iconografia di sant'Antonio nel secolo XIII*, in «Vite» e Vita di Antonio, 1996, pp. 321-333

- A. T. Hankey, *Riccobaldo of Ferrara. His life, works and influence*, Roma 1996
- G. Lorenzoni, *Il porfido, marmo di porpora, in qualche esempio del Veneto medievale*, in *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*, atti del convegno di studi, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 24-25 ottobre 1996, a cura di O. Longo, Venezia 1998, pp. 299-316
- R. Paciocco, «*Nondum post mortem beati Antonii annus effluxerat*». *La santità romano-apostolica di Antonio e l'esemplarietà di Padova nel contesto dei coevi processi di canonizzazione*, in «*Vite*» e *Vita di Antonio*, 1996, pp. 109-135
- A. Tilatti, *L'«Assidua»: ispirazione francescana e funzionalità patavina*, in «*Vite*» e *Vita di Antonio*, 1996, pp. 50-69
- «*Vite*» e *Vita di Antonio di Padova*, atti del convegno internazionale sull'agiografia antoniana, Padova 29 maggio – 1 giugno 1995, a cura di L. Bertazzo, «*Il Santo*», 36 (1996), fasc. 1-2
- P. V. Zaramella ofmconv., *Guida inedita della Basilica del Santo*, Padova 1996
- 1997
- Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, a cura di A. Bartoli Langeli, E. Prinzivalli, Torino 1997
- K. Krüger, *Un santo da guardare: l'immagine di san Francesco nelle tavole del Duecento*, in *Francesco d'Assisi e il primo secolo*, 1997, pp. 145-161
- P. Marangon, «*Ad cognitionem scientiae festinare*». *Gli studi nell'Università e nei conventi di Padova nei secoli XIII e XIV*, a cura di T. Pesenti, Trieste 1997
- P. Marangon, *Le diverse immagini di s. Antonio e dei francescani nella società e nella cultura padovana dell'età comunale*, «*Il Santo*» 19 (1979), pp. 523-571
- L. Pellegrini, *I quadri e i tempi dell'espansione dell'Ordine*, in *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, a cura di A. Bartoli Langeli, E. Prinzivalli, Torino 1997, pp. 165-201
- A. Rigon, *Fratelli Minori e società locali*, in *Francesco d'Assisi e il primo secolo*, 1997, pp. 259-281
- Rilievi di antiche fabbriche padovane*, a cura di G. Bresciani Alvarez, Padova 1997
- 1998
- A. De Nicolò Salmazo, *L'affresco di Andrea Mantegna al Santo: un incontro di «maestosa gravità»*, «*Il Santo*», 38 (1998), pp. 293-311
- D. Gallo, *San Bernardino da Siena a Padova: predicazione, devozione civica e culto*, «*Il Santo*», 38 (1998), pp. 341-354
- L. Ghiberti, *I commentarii*, a cura di L. Bartoli, Firenze 1998
- S. Hauer, *Die Benediktinerabtei Pomposa und ihre Wandmalereien des 14. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1998
- G. Mariani Canova, *Duodecim celestia signa et septem planete cum suis proprietatibus: l'immagine astrologia nella cultura figurativa e nell'illustrazione libraria a Padova tra Trecento e Quattrocento*, in *Il Palazzo della Ragione di Padova. Indagini preliminari per il restauro. Studi e ricerche*, a cura di A. M. Spiazzi, Treviso 1998, pp. 23-67
- F. Martin, *Le vetrate di San Francesco in Assisi. Nascita e sviluppo di un genere artistico in Italia*, Assisi 1998
- 1999
- L. Baggio, *I restauri ottocenteschi nell'oratorio di San Giorgio: la riscoperta (1837-1845). I*, «*Il Santo*», 39 (1999), pp. 447-466
- L. Baggio, *I restauri ottocenteschi nell'oratorio di San Giorgio: riflessioni e prassi operativa (1838-1874). II*, «*Il Santo*», 39 (1999), pp. 699-756
- W. Cook, *Images of St Francis of Assisi in painting, stone and glass from the earliest images to ca. 1320 in Italy*, Firenze – Perth 1999
- M. M. Donato, «*Pictorie Studium*» appunti sugli usi e lo statuto della pittura nella Padova dei Carraresi, «*Il Santo*», 39 (1999), pp. 467-504
- La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra, Padova, Palazzo della Ragione - Palazzo del Monte di Pietà, Rovigo Accademia dei Concordi, 21 marzo – 27 giugno 1999, a cura di G. Baldissin Molli, G. Canova Mariani, F. Toniolo, Modena 1999
- G. Valenzano, *Antifonario*, in *La miniatura a Padova*, 1999, pp. 69-71
- A. Volpe, *Pittura a Pomposa*, in *Pomposa: storia, arte, architettura*, a cura di A. Samaritani e C. Di Francesco, Ferrara 1999, pp. 126-130
- 2000
- G. Bonsanti, *La bottega di Giotto*, in *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, catalogo della mostra, a cura di A. Tartuferi, Firenze, Galleria dell'Accademia 5 giugno – 30 settembre 2000, Firenze 2000 pp. 55-73

S. Bortolami, *Giotto e Padova: le occasioni per un incontro*, in *Giotto e il suo tempo*, 2000, pp. 22-35

M. Boskovits, *Giotto: un artista poco conosciuto?*, in *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, catalogo della mostra, a cura di A. Tartuferi, Firenze, Galleria dell'Accademia 5 giugno – 30 settembre 2000, Firenze 2000, pp.75-94.

M. Ferretti, *Collaboratore di Nicola Pisano. Tre accoliti con turibolo, navicella, ampolla*, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra, Bologna, Museo Civico Archeologico, 15 aprile – 16 luglio 2000, a cura di M. Medica, Venezia 2000, pp. 217-225, scheda n. 59

Giotto e il suo tempo, catalogo della mostra, Padova, 25 novembre 2000 – 29 aprile 2001, a cura di V. Sgarbi e M. Cisotto Nalon, Milano 2000

M. A. Michiel, *Notizia d'opere del disegno*, a cura di C. De Benedictis, Firenze 2000

Ricobaldi Ferrariensis Compilatio chronologica, a cura di A. T. Hankey, Roma 2000

G. Rocca, *L'abito di s. Francesco d'Assisi*, in *La Sostanza dell'Effimero*, catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 18 gennaio – 31 marzo 2000, a cura di G. Rocca, pp. 319-321, scheda 74

V. Sgarbi, *Nel Convento di Sant'Antonio a Padova: dal Maestro del Capitolo a Giotto*, in *Giotto e il suo tempo*, 2000, pp. 144-148

2001

D. Burr, *The Spiritual Franciscans. From Protest to Persecution in the Century After Saint Francis*, Pennsylvania 2001

E. Cozzi, *Il ciclo giottesco*, in *L'abbazia di Santa Maria di Sesto. L'arte medievale e moderna*, a cura di G. C. Menis, E. Cozzi, Pordenone 2001, pp. 39-155

E. Cozzi, *L'arte medievale*, in *L'abbazia di Santa Maria di Sesto. L'arte medievale e moderna*, a cura di G. C. Menis, E. Cozzi, Pordenone 2001, pp. 3-188

F. Flores d'Arcais, *Giotto*, Milano 2001 (ristampa aggiornata della prima ediz. 1995)

Testimonianze minori su S. Antonio, a cura di V. Gamboso, Padova 2001

2002

L. Baggio, *Su di un dimenticato affresco veneziano del Trecento nell'altare di San Canziano al Santo*, «Il Santo», 42 (2002), pp. 93-115, ripubblicato in *Cultura, arte e committenza*, 2003, pp. 93-115

G. Baldissin Molli, *La sacrestia del Santo e il suo tesoro nell'inventario del 1396. Artigianati d'arte al tempo dei Carraresi*, Padova 2002

L. Bourdua, *I frati Minori al Santo nel Trecento: consulenti, committenti o artisti?*, «Il Santo», 42 (2002), pp. 17-28, ripubblicato in *Cultura, arte e committenza*, 2003, pp. 17-28

S. Collodo, *Padova nel Trecento*, «Il Santo», 42 (2002), pp.1-15, ripubblicato in *Cultura, arte e committenza*, 2003, pp.1-15

E. Cozzi, *Giotto e bottega al Santo: gli affreschi della sala capitolare, dell'andito e delle cappelle radiali*, «Il Santo», 42 (2002), pp. 77-91, ripubblicato in *Cultura, arte e committenza*, 2003, pp. 77-91

E. Cozzi, *Il "Lignum vitae" bonaventuriano nella chiesa di San Francesco a Udine*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco, G. Valenzano, Padova 2002, pp. 81-90

V. De Fraia, *La tradizione gioachimita nei codici della Biblioteca Antoniana*, «Il Santo», 42 (2002), pp. 47-57, ripubblicato in *Cultura, arte e committenza*, 2003, pp. 47-57

Dizionario Antoniano. Dottrina e spiritualità dei sermoni di sant'Antonio, a cura di E. Caroli, Padova 2002

T. Franco, «Elegit sepulturam sui corporis apud ecclesiam sancti Antonii confessoris ordinis fratrum minorum». *Sepulture al Santo*, «Il Santo», 42 (2002), pp. 261-275, ripubblicato in *Cultura, arte e committenza*, 2003, pp. 261-275

L. Gaffuri, *La comunità del Santo e la cura animarum nel XIV secolo*, «Il Santo», 42 (2002), pp. 169-199, ripubblicato in *Cultura, arte e committenza*, 2003, pp. 169-199

D. Gallo, *Cultura e identità nella comunità francescana del Santo nel Trecento*, «Il Santo», 42 (2002), pp. 137-145, ripubblicato in *Cultura, arte e committenza*, 2003, pp. 137-145

N. Giové Marchioli, *Le epigrafi funerarie trecentesche del Santo*, «Il Santo», 42 (2002), pp. 299-316, ripubblicato in *Cultura, arte e committenza*, 2003, pp. 299-316

Il «liber contractuum» dei frati Minori di Padova e di Vicenza (1263-1302), a cura di E. Bonato, Roma 2002

La Basilica di San Francesco ad Assisi, a cura di G. Bonsanti, 2 voll., Modena 2002

R. Plevano, *La tradizione filosofica nei codici della Biblioteca Antoniana*, «Il Santo» 42 (2002), pp. 29-46, ripubblicato in *Cultura, arte e committenza* 2003, pp. 29-46

A. Rigon, *Dal Libro alla folla. Antonio di Padova e il francescanesimo medioevale*, Roma 2002

A. Rigon, *Frati Minori, inquisizione e comune a Padova nel secondo Duecento*, in *Il «liber contractuum»*, 2002, pp. V-XXXVI
 M. Robson, *Padua and english friars in the fourteenth century*, «Il Santo», 42 (2002), pp. 147-168, ripubblicato in *Cultura, arte e committenza*, 2003, pp. 147-168
 P. G. Ruf OFMConv., *Le vetrare*, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di G. Bonsanti, Modena 2002, Vol. I, pp. 231-240
 Sant'Antonio di Padova, *I sermoni*, traduzione di p. G. Tollardo, ofmconv., Padova 2002
 F. Toniolo, *L'iconografia francescana nei codici miniati della Biblioteca Antoniana*, «Il Santo», 42 (2002), pp. 59-75, ripubblicato in *Cultura, arte e committenza*, 2003, pp. 59-75
 A. Volpe, *Giotto e i Riminesi. Il gotico e l'antico nella pittura di primo Trecento*, Milano 2002
 R. Wolff, *Le tombe dei dottori al Santo. Considerazioni sulla loro tipologia*, «Il Santo», 42 (2002), pp. 277-297, ripubblicato in *Cultura, arte e committenza*, 2003, pp. 277-297.

2003

L. Bellosi, *Il percorso di Duccio*, in *Duccio alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra, Siena 2003-2004, a cura di Alessandro Bagnoli, Cinisello Balsamo 2003
 A. Brotto Pastega, *Volpato Giambattista*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, Milano 2003, vol. II, pp. 844-845
 D. Cooper, J. Robson, *Pope Nicholas IV and the Upper Church at Assisi*, «Apollo», 157 (2003), pp. 31-35
Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova nel Trecento, atti del Convegno internazionale di studi, Padova, 24-26 maggio 2001, a cura di L. Baggio e M. Benetazzo, Padova 2003 (già comparso in «Il Santo» 42, 2002, fasc. 1-3)
 G. G. Merlo, *Nel nome di san Francesco. Storia dei frati Minori e del francescanesimo sino agli inizi del XVI secolo*, Padova 2003
 W. Schenkluhn, *Architettura degli Ordini Mendicanti. Lo stile architettonico dei Domenicani e dei Francescani in Europa*, Padova 2003 (ed. ital. di *Architektur der Bettelorden. Die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa*, Darmstadt 2000)
 G. Valenzano, *Il graduale I di Gemona (1287 ca.) scritto e miniato nel convento di Sant'Antonio a Padova*, «Il Santo», 43 (2003), pp. 725-732
 G. Villetti, *Studi sull'edilizia degli Ordini Mendicanti*, Roma 2003

2004

L. Baggio, *Committenza artistica e identità francescana al Santo tra Duecento e Trecento. Un libro di Louise Bourdua e una proposta di lettura iconografica degli affreschi nella sala del Capitolo*, «Il Santo», 44 (2004), pp. 561-577
 L. Bourdua, *The Franciscans and art patronage in late medieval Italy*, Cambridge 2004
 A. Bruschi, *L'antico, la tradizione, il moderno: da Arnolfo a Peruzzi: saggi sull'architettura del Rinascimento*, a cura di Maurizio Ricci e Paola Zampa, Milano 2004
 A. De Marchi, *La prima decorazione della chiesa francescana*, in *I Santi Fermo e Rustico*, 2004, pp. 199-219
 F. Flores d'Arcais, *Elementi decorativi di ispirazione classica nelle architetture dipinte della Cappella degli Scrovegni*, in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, Bologna 2004, pp. 25-28
 T. Franco, *Tombe di uomini eccellenti (dalla fine del XIII alla prima metà del XV secolo)*, in *I Santi Fermo e Rustico*, 2004, pp. 247-261
 C. Gemma Brenzoni, *Scoperte, restauri e riletture: le cappelle di Sant'Antonio, della Passione e di San Bernardo*, in *I Santi Fermo e Rustico*, 2004, pp. 221-245
I Santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona, a cura di P. Golinelli e C. Gemma Brenzoni, Milano 2004
 H. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal in der mittelalterlichen Klosterbaukunst. Studien zu den Bildprogrammen*, München-Berlin 2004

2005

R. Bartolini, *Nicola Pisano: un rilievo pistoiese e le origini del sarcofago parietale*, in *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri nel Due e Trecento*, Cinisello Balsamo 2005, pp. 11-53
 D. Cooper, *'In loco tutissimum et firmissimum': The Tomb of St. Francis in History, Legend and Art*, in *The art of the Franciscan Order in Italy*, edited by W. R. Cook, Brill, Leiden- Boston 2005, pp. 1-37
 F. D'Arcais, *Il cantiere di Giotto*, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, a cura di D. Banzato, G. Basile, F. Flores d'Arcais, A. M. Spiazzi, Modena 2005, pp. 67-80

Janet Robson, *The Pilgrim's Progress: Reinterpreting the Trecento Fresco Programme in the Lower Church at Assisi*, in *The art of the Franciscan Order in Italy*, edited by W. R. Cook, Brill, Leiden- Boston 2005, pp. 39-70

2006

L. Bourdua, *Displaying the bodily remains of Antony of Padua*, 2006, in *Bild und Körper im Mittelalter*, Paderborn 2006, pp. 243-255

A. Simbeni, *Il Lignum vitae sancti Francisci in due dipinti di primo Trecento a Padova e Verona*, «Il Santo» 46 (2006), pp. 185-213

F. Toniolo, *Liturgia in figura: le miniature dei Corali di San Francesco a Zara*, in *Letteratura, arte e cultura italiana tra le due sponde dell'Adriatico*, atti della giornata di studio, 28 ottobre 2005, a cura di L. Borsetto, Padova 2006, pp. 39-67, ripubblicato in *Medioevo adriatico. Circolazione di modelli, opere, maestri*, a cura di F. Toniolo e G. Valenzano, Roma 2010, pp. 113-121

2007

L. Bertazzo, *Per una storia del rapporto tra frati minori e santità civica: s. Antonio e il caso padovano*, in *I Francescani e la politica*, atti del Convegno internazionale di studio, Palermo 3-7 Dicembre 2002, a cura di A. Musco, Palermo 2007, pp. 33-46

G. G. Merlo, *Tra eremo e città. Studi su Francesco d'Assisi e sul francescanesimo medievale*, Seconda edizione riveduta e ampliata, Assisi 2007 (I ediz. Assisi 1991)

S. Collodo, *Origini e fortuna della famiglia Scrovegni*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano e F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 47-80

Constitutiones generales ordinis fratrum minorum. I (Saeculum XIII), a cura di C. Cenci, R. G. Mailleux, Grottaferrata 2007

A. Simbeni, *L'iconografia del Lignum vitae in Umbria nel XIV secolo e un'ipotesi su un perduto prototipo di Giotto ad Assisi*, «Franciscana» 9 (2007), pp. 149-183

2008

L. Bertazzo, *La sala capitolare del convento di San Francesco di Susa. Una koinè iconografica francescana*, in *San Francesco ritrovato. Studi e restauri per il complesso francescano di Susa*. Torino 2008, pp. 11-28

L. Jacobus, *Giotto and the Arena Chapel. Art, Architecture & Experience*, London - Turnhout 2008

M. Medica, *L'insediamento francescano di Villa Verucchio. Note sulla provenienza del "dossale Corviseri" e su un modello giottesco per la Romagna*, in *Giovanni Baronzio a la pittura a Rimini nel Trecento*, a cura di D. Ferrara, Cinisello Balsamo 2008, pp. 59-67

S. Romano, *La O di Giotto*, Milano 2008

S. Romano, *La salle capitulaire de la basilique Saint-Antoine à Padoue: les évènements de 1310*, «Cahiers lausannois d'histoire médiévale», 48 (2008), pp. 85-108

M. Tomasi, *Il modello antoniano: tombe di santi su colonne o su cariatidi in area veneta nel Trecento*, «Il Santo», 48 (2008), pp. 123-143

2009

D. Cooper, J. Robson, *'A great sumptuousness of paintings': frescos and Franciscan poverty at Assisi in 1288 and 1312*, «The Burlington Magazine», 151 (2009), pp. 656-662

G. Foladore, *Il racconto della vita e la memoria della morte nelle iscrizioni del corpus epigrafico della basilica di Sant'Antonio di Padova (secoli XIII-XV)*, 2 voll., Tesi di dottorato, Università di Padova, 2009
Il Liber della beata Angela da Foligno, a cura di E. Menestò, Spoleto 2009

2010

L. Baggio, *Il cantiere pittorico di primo Trecento al Santo: note di lettura e riflessioni*, «Il Santo» 50 (2010), pp. 141-158

G. Cassio, *Modelli da imitare e santi da acclamare. Tragedia e trionfo nell'iconografia dei Protomartiri francescani tra Europa e Brasile*, in *Dai Protomartiri francescani*, 2010, p. 85-96

Constitutiones generales ordinis fratrum minorum. II (Saeculum XIV/I), a cura di C. Cenci, R. G. Mailleux, Grottaferrata 2010

Dai Protomartiri francescani a sant'Antonio di Padova, atti della Giornata internazionale di studi, Terni, 11 giugno 2010, a cura di L. Bertazzo, G. Cassio, Padova 2011

E. Demo, *L'Arca del Santo nei suoi aspetti economici e contabili. L'inedito 'libro de la intrada e spesa de la fabrica de messer santo Antonio' per l'anno 1439-1440*, «Il Santo», 50 (2010), pp. 415-446
 L. Bertazzo, *I protomartiri francescani tra storia e agiografia*, in *Dai Protomartiri francescani*, 2010, pp. 31-47.
 C. Warr, *Dressing for heaven. Religious clothing in Italy, 1215-1545*, Manchester – New York 2010

2011

L. Baggio, *Le committenze dei cantieri architettonici del Santo di Padova dal 1231 al 1310*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 331-363, ripubblicato in *Padova 1310*, 2012, pp. 33-64
 L. Bertazzo, *Il capitolo generale OMin. di Padova del 1310*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 315-327, ripubblicato in *Padova 1310*, 2012, pp. 17-29
 L. Bourdua, *"Master" Plans of devotion or daily pragmatism? The dedication and use of Chapels and conventual spaces by the Friars and the laity at the Santo 1263-1310*, «Il Santo», 51, (2011), pp. 491-510, ripubblicato in *Padova 1310*, 2012, pp. 187-206
 L. Briseghella, *Sistemi costruttivi medievali a Padova*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 381-388, ripubblicato in *Padova 1310*, 2012, pp. 79-86
 D. Cooper, J. Robson, *Assisi e Padova, penitenza e taumaturgia: due esperienze diverse di pellegrinaggio nel primo Trecento*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 475-489, ripubblicato in *Padova 1310*, 2012, pp. 173-186
 T. Franco, *Aspetti di iconografia francescana intorno al 1310*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 453-464, ripubblicato in *Padova 1310*, 2012, pp. 151-162
 J. Gardner, *Giotto and His Publics. Three Paradigms of Patronage*, Cambridge – London, 2011
 B. Hein, *L'iconografia della basilica di Sant'Antonio nel Trecento*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 389-416, ripubblicato in *Padova 1310*, 2012, pp. 87-113
 L. Pertoldi, *La cappella dell'Arca di sant'Antonio nella Basilica di Padova. Marmi antichi, storia e restauro (2008-2009)*, Poggibonsi 2011
 S. Romano, *La sala capitolare del Santo di Padova: gli eventi del 1310*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 417-430, ripubblicato in *Padova 1310*, 2012, pp. 115-128
 A. Simbeni, *Gli affreschi di Taddeo Gaddi nel refettorio: programma, committenza e datazione, con una postilla sulla diffusione del modello iconografico del Lignum vitae in Catalogna*, in *Santa Croce. Oltre le apparenze*, a cura di A. De Marchi e G. Piraz, Pistoia 2011, pp. 113-141
 A. Simbeni, *Le pitture del «parlatorio» nel convento di Sant'Antonio e l'intervento di Giotto*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 431-452, ripubblicato in *Padova 1310*, 2012, pp. 129-149
 G. Socrate, *Restauro e intervento di ricollocazione degli affreschi trecenteschi staccati nell'andito della portineria del convento del Santo*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 537-556
 G. Valenzano, *Il cantiere architettonico del Santo nel 1310*, «Il Santo», 51 (2011), pp. 365-379, ripubblicato in *Padova 1310*, 2012, pp. 65-78

2012

M. Andaloro, S. Romano, *La pittura medievale a Roma. 312-1431, Corpus e atlante*, Volume V, Milano 2012.
 M. Bollati, *Gloriosus Franciscus. Un'immagine di Francesco tra agiografia e storia*, Padova 2012
 A. De Marchi, *Rayonnement assisiato lungo la via Francigena*, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, atti del convegno «L'artista girovago». *Etrangers, aventuriers, déracinés et missionnaires dans l'art du Trecento de l'Italie du Nord*, Université de Lausanne, 7-8 maggio 2010, a cura di S. Romano, D. Cerutti, Roma 2012, pp. 11-27
 E. Fontana, *Fratelli, libri e insegnamento nella provincia minoritica di S. Antonio (secoli XIII-XIV)*, Padova 2012
 B. Heinemann, *Der Santo in Padua: Raum städtischer, privater und ordenspolitischer Inszenierung*, Diss. 2009, Stuttgart 2012
 E. Lombardo, *I «Sermones de sancto Antonio» fra XIII e XIV secolo. Status quaestionis ed edizione del sermone Venezia, Lat. Z, 158 (1779), ff. 120v-122v*, «Il Santo» 52 (2012), pp. 9-44
Padova 1310. Percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della basilica di Sant'Antonio, atti del convegno *Varia et immensa mutatio. Percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della basilica di Sant'Antonio*, Padova, 20 maggio 2010, a cura di L. Baggio, L. Bertazzo, Padova 2012, già pubblicato in «Il Santo», 51 (2011), fasc. 2-3
 S. Romano, *Il Duecento e la cultura gotica. 1198-1287 ca.*, in M. Andaloro, S. Romano, *La pittura medievale a Roma. 312-1431, Corpus e atlante*, Vol. V, Milano 2012
 M. Tomasi, *Le arche dei santi. Scultura, religione e politica nel Trecento veneto*, Roma 2012

2013

D. Cooper, *Giotto et les Franciscains*, in *Giotto e compagni*, catalogo della mostra, Paris 18 aprile - 15 luglio 2013, sous la direction de D. Thiébaud, Paris - Milano 2013, pp. 29-47

D. Cooper, *Redefining the Altarpiece in Early Renaissance Italy: Giotto's Stigmatization of Saint Francis and its Pisan Context*, «Art History», 36, 2013, pp. 686-713

D. Cooper, Janet Robson, *The Making of Assisi. The Pope, the Franciscans and the Painting of the Basilica*, New Haven 2013

Elenco delle immagini

- Fig. 1 Giovanni Valle, *Pianta di Padova* (XVIII secolo): nel cerchio rosso l'area del Santo
- Fig. 2 Padova, Basilica e convento di Sant'Antonio, veduta aerea da sud-ovest
- Fig. 3 a-b Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, vetrata dei Santi Francesco e Antonio, insieme e particolare
- Fig. 4 a-b Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella dell'Arca di Sant'Antonio
- Fig. 5 a-b Padova, Basilica di Sant'Antonio, altare dell'Arca, veduta dall'alto e posteriore
- Fig. 6 a-e Arca del Santo, vedute frontale e laterali, colonne di sostegno
- Fig. 7 Padova, Basilica di Sant'Antonio, altare di San Giacomo (*ante* intervento di riduzione del 1966)
- Fig. 8 Padova, Basilica di Sant'Antonio, altare del beato Luca
- Fig. 9 Bologna, San Domenico, arca di san Domenico, ricostruzione ipotetica (da Ferretti, 2000)
- Fig. 10 Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella delle Reliquie, epigrafe (rinvenuta all'interno dell'arca di sant'Antonio nel 1981)
- Fig. 11 Padova, Basilica di Sant'Antonio, facciata
- Fig. 12 Padova, Basilica di Sant'Antonio, portale della facciata
- Fig. 13 Padova, Basilica di Sant'Antonio, pilastro della controfacciata
- Fig. 14 Padova, Basilica di Sant'Antonio, pilastro della controfacciata, particolare del capitello
- Fig. 15 Padova, Basilica di Sant'Antonio, veduta da nord-ovest
- Fig. 16 Padova, Basilica di Sant'Antonio, veduta del sistema cupolato da sud
- Fig. 17 Padova, Basilica di Sant'Antonio, veduta della cupola centrale dall'interno
- Fig. 18 Padova, Basilica di Sant'Antonio, portale centrale
- Fig. 19 Padova, Basilica di Sant'Antonio, portale centrale, iscrizione sulla ghiera interna
- Fig. 20 Padova, Basilica di Sant'Antonio, portale centrale
- Fig. 21 Treviso, S. Francesco, lunetta del portale
- Fig. 22 Gemona, Duomo (in deposito presso il Museo Diocesano, Udine) Graduale II, *Sant' Antonio*
- Fig. 23 Zara, S. Francesco, Corale E, *Sant'Antonio sul noce*
- Fig. 24 Padova, Basilica di Sant'Antonio, nicchia sopra il portale centrale
- Fig. 25 Padova, Basilica di Sant'Antonio, Rainaldino di Francia, *Sant' Antonio*
- Fig. 26 Padova, Basilica di Sant'Antonio, andito della portineria, *Scena con architettura*
- Fig. 27 Padova, Basilica di Sant'Antonio, nicchia nella controfacciata, *Sant'Antonio*
- Fig. 28 Padova, Basilica di Sant'Antonio, nicchia nella controfacciata, *San Ludovico*
- Fig. 29 Padova, Basilica di Sant'Antonio, nicchia nella controfacciata, *Santa Lucia*
- Fig. 30 Padova, Basilica di Sant'Antonio, portale antico della sacrestia con lunetta affrescata (insieme e particolare)
- Fig. 31 Padova, Basilica di Sant'Antonio, veduta dell'interno (fotografia del XIX secolo)
- Fig. 32 Pianta della Basilica di Sant'Antonio, in rosso: percorso attuale alla tomba del Santo; in blu: percorso ipotetico nel XIII secolo
- Fig. 33 Padova, Basilica di Sant'Antonio, veduta verso il presbiterio
- Fig. 34 Padova, Biblioteca Capitolare, Epistolario ms E 2, *I santi confessori della fede*
- Fig. 35 Padova, Tesoro della Basilica di Sant'Antonio, Reliquiario dei capelli del Santo
- Fig. 36 Padova, Scoletta del Santo, *Sant'Antonio sul noce*
- Fig. 37 Padova, convento di Sant'Antonio, pianta (inizio XIX secolo)
- Fig. 38 Padova, convento di Sant'Antonio, chiostro del capitolo, locale di disbrigo, resti di affresco
- Fig. 39 Firenze, S. Croce, cappella Bardi, Giotto, *Predica di Arles*
- Fig. 40 Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, Giotto, *Allegoria dell'Obbedienza*
- Fig. 41 Padova, Scoletta del Santo, *S. Francesco e Sant'Antonio* (rilievo)
- Fig. 42 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete sud, iscrizione graffita
- Fig. 43 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete sud, graffito
- Fig. 44 Padova, sala del capitolo, pareti sud e ovest, apertura verso l'andito (indicata dalla freccia)
- Fig. 45 Padova, convento di Sant'Antonio, chiostro del capitolo, veduta dei lati est (in primo piano) e nord
- Fig. 46 Padova, convento di Sant'Antonio, chiostro del capitolo, pianta dei locali affacciati sul lato est (rilievo topografico del 1997)
- Fig. 47 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, sezione (in De Claricini Dornpacher 1951)
- Fig. 48 Padova, convento di Sant'Antonio, chiostro del capitolo, lato est, veduta verso la sala del capitolo
- Fig. 49 Padova, convento di Sant'Antonio, chiostro del capitolo, portale d'ingresso della sala del capitolo
- Fig. 50 Padova, convento di Sant'Antonio, chiostro del capitolo, trifora della sala del capitolo

- Fig. 51 Padova, convento di Sant'Antonio, chiostro del capitolo, veduta verso l'andito e la sala del capitolo
- Fig. 52 Padova, convento di Sant'Antonio, locale sopra la sala del capitolo (veduta da sud verso nord)
- Fig. 53 Padova, convento di Sant'Antonio, locale sopra la sala del capitolo, muro intonacato sopra l'estradosso delle volte della sala
- Fig. 54 G. Volpato, parete sud della sala del capitolo (da Gonzati 1852-3)
- Fig. 55 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Stimmate di San Francesco* (da Pichon 1924-25)
- Fig. 56 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Martirio di Marrakesh* (da Pichon 1924-25)
- Fig. 57 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, frammento di *Crocifissione* (da Pichon 1924-25)
- Fig. 58 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete est, bifora
- Fig. 59 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete est, bifora, particolare del lato esterno
- Fig. 60 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, veduta interna (foto anni novanta del Novecento)
- Fig. 61 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete sud (foto anni novanta del Novecento)
- Fig. 62 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete sud (stato attuale)
- Fig. 63 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord
- Fig. 64 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, particolare
- Fig. 65 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, particolare
- Fig. 66 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, particolare
- Fig. 67 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, particolare
- Fig. 68 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, particolare
- Fig. 69 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete sud, particolare
- Fig. 70 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, *Finta architetture con San Giovanni Battista*
- Fig. 71 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, insieme della finta architettura
- Fig. 72 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete sud, zoccolo con specchiature e loggia con *Profeti*
- Fig. 73 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete sud, particolare dello zoccolo
- Fig. 74 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, particolare
- Fig. 75 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete sud, particolare
- Fig. 76 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, pareti nord ed est
- Fig. 77 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, pareti est e sud
- Fig. 78 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete ovest (trifora meridionale)
- Fig. 79 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete ovest (sezione centrale)
- Fig. 80 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete ovest (trifora settentrionale)
- Fig. 81 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete ovest
- Fig. 82 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete ovest
- Fig. 83 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, *Santa Chiara*
- Fig. 84 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, *San Francesco*
- Fig. 85 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, *Figura femminile*
- Fig. 86 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, *Figura maschile*
- Fig. 87 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, *San Giovanni Battista*
- Fig. 88 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, *Re David*
- Fig. 89 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete sud, *Allegoria della Morte*
- Fig. 90 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete sud, *Sant'Antonio*
- Fig. 91 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete sud, *Profeta Daniele*
- Fig. 92 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete sud, *Profeta Isaia*
- Fig. 93 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete est, particolare dell'aureola di Sant'Antonio a luce radente
- Fig. 94 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete sud, particolare dell'aureola del Profeta Daniele
- Fig. 95 Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, controfacciata, *Sant'Antonio*
- Fig. 96 Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, *Apparizione di San Francesco al Capitolo di Arles*, particolare di *Sant'Antonio*
- Fig. 97 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete est, *Stimmate di San Francesco*
- Fig. 98 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete est, lato sinistro
- Fig. 99 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Stimmate di San Francesco*, particolare di *San Francesco*

- Fig. 100 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Stimmate di San Francesco*, particolare del *Serafino*
- Fig. 101 Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, *Stimmate di San Francesco*
- Fig. 102 Parigi, Louvre, *Stimmate di San Francesco*
- Fig. 103 Firenze, S. Croce, Cappella Bardi, *Stimmate di San Francesco*
- Fig. 104 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Stimmate di San Francesco*, particolare
- Fig. 105 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Stimmate di San Francesco*, particolare
- Fig. 106 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Stimmate di San Francesco*, particolare
- Fig. 107 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Stimmate di San Francesco*, particolare
- Fig. 108 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, pareti nord ed est
- Fig. 109 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete est, lato destro
- Fig. 110 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete est, *Martirio di Marrakesh*
- Fig. 111 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Martirio di Marrakesh*, particolare
- Fig. 112 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Martirio di Marrakesh*, particolare
- Fig. 113 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Martirio di Marrakesh*, particolare
- Fig. 114 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Martirio di Marrakesh*, particolare
- Fig. 115 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Martirio di Marrakesh*, particolare
- Fig. 116 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Martirio di Marrakesh*, particolare
- Fig. 117 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Martirio di Marrakesh*, particolare
- Fig. 118 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete est, scena perduta (frammento con *Architettura e Annunciazione*)
- Fig. 119 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, scena perduta (frammento con *Architettura e Angelo annunciante*)
- Fig. 120 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, scena perduta (frammento con *Vergine annunciata*)
- Fig. 121 Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, cappella di Sant'Antonio, vetrata con *Storie di sant'Antonio*
- Fig. 122 Verona, S. Fermo, *Storie di sant'Antonio* (ricostruzione in Gemma Brenzoni 2004)
- Fig. 123 Padova, Convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete est, sezione centrale
- Fig. 124 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete est, frammento della *Crocifissione* (lato destro)
- Fig. 125 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete est, frammento della *Crocifissione* (lato sinistro)
- Fig. 126 Villa Verucchio, S. Croce, *Crocifissione*
- Fig. 127 Londra, Victoria and Albert Museum, altare, particolare con scena di *Crocifissione*
- Fig. 128 Padova, Chiesa degli Eremitani, navata, parete sinistra, *Crocifissione*, insieme
- Fig. 129 Padova, Chiesa degli Eremitani, navata, parete sinistra, *Crocifissione*, particolare
- Fig. 130 Este, Museo Nazionale Atestino, *Crocifissione* (da Galzignano, Oratorio della Trinità)
- Fig. 131 Padova, cappella degli Scrovegni, Giotto, *Crocifissione*
- Fig. 132 Padova, Musei Civici agli Eremitani, Pietro da Rimini, frammenti di *Crocifissione*
- Fig. 133 Padova, oratorio di S. Giorgio, Altichiero, *Crocifissione*
- Fig. 134 Padova, Battistero della Cattedrale, Giusto de'Menabuoi, *Crocifissione*
- Fig. 135 Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, Giotto, *Crocifissione*
- Fig. 136 Verona, S. Fermo, arco trionfale, *Frate Daniele Gusmari*
- Fig. 137 Padova, cappella degli Scrovegni, controfacciata, zoccolo con specchiature dipinte
- Fig. 138 Padova, cappella degli Scrovegni, controfacciata, zoccolo con specchiature dipinte (particolare)
- Fig. 139 Padova, cappella degli Scrovegni, Giotto, parete dell'arco trionfale
- Fig. 140 Padova, cappella degli Scrovegni, Giotto, *Finta architettura e Visitazione*
- Fig. 141 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, pilastro dipinto
- Fig. 142 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, architettura dipinta
- Fig. 143 Padova, cappella degli Scrovegni, Giotto, parete sinistra, cornice e mensoline dipinte
- Fig. 144 Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, Giotto, *Storie di San Francesco entro finte architetture*
- Fig. 145 Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, arcone della controfacciata
- Fig. 146 Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, arcone della controfacciata, *Loggia con San Francesco e Santa Chiara*

- Fig. 147 Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, cappella della Maddalena, Giotto, *San Rufino e Teobaldo Pantano*
- Fig. 148 Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, controfacciata, particolare delle finte mensole
- Fig. 149 Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, Giuliano da Rimini, tavola con *Madonna e Bambino tra Santi*, particolare di *Santa Chiara e Santa Caterina entro una loggia*
- Fig. 150 Sesto al Reghena, Abbazia di Santa Maria, transetto, *Storie di santi e finta architettura*
- Fig. 151 Sesto al Reghena, Abbazia di Santa Maria, transetto, particolare di *Finta architettura*
- Fig. 152 Pomposa, Abbazia, sala del capitolo, *Loggia con Profeti*
- Fig. 153 Pomposa, Abbazia, sala del capitolo, *Edicola con l'abate Mauro*
- Fig. 154 Chiaravalle della Colomba, Abbazia, sacrestia, *San Guglielmo entro finte architetture*
- Fig. 155 Venezia, Fondazione Cini, sala del capitolo, Neri da Rimini, *Scena di martirio*
- Fig. 156 Alnwick Castle, collezione privata, Giovanni da Rimini (attr.), tavola con *Storie sacre*
- Fig. 157 Rimini, S. Agostino, cappella 'del campanile', Giovanni da Rimini, *Annunciazione*
- Fig. 158 Rimini, S. Agostino, cappella 'del campanile', Giovanni da Rimini, *Presentazione al Tempio*
- Fig. 159 Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, Giotto, *Guarigione del ferito di Lerida*
- Fig. 160 Padova, cappella degli Scrovegni, Giotto, *Preghiera per la fioritura delle verghe*
- Fig. 161 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, Barnaba Lava, rilievo grafico delle parete nord (in De Claricini Dornpacher 1951)
- Fig. 162 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, Barnaba Lava, rilievo grafico delle parete sud (in De Claricini Dornpacher 1951)
- Fig. 163 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, parete sud (fotografia precedente lo stacco degli affreschi)
- Fig. 164 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, parete sud (fotografia precedente lo stacco degli affreschi)
- Fig. 165 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, parete sud, *Lignum vitae Christi* (fotografia precedente lo stacco degli affreschi)
- Fig. 166 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, parete nord (fotografia precedente lo stacco degli affreschi)
- Fig. 167 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, parete nord (fotografia precedente lo stacco degli affreschi)
- Fig. 168 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, parete sud, *Lignum vitae Sancti Francisci*, particolari (fotografia precedente lo stacco degli affreschi)
- Fig. 169 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, parete sud, *Lignum vitae Sancti Francisci*, particolari (fotografia precedente lo stacco degli affreschi)
- Fig. 170 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, parete nord, lato destro (fotografia precedente lo stacco degli affreschi)
- Fig. 171 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, parete nord, lato destro (fotografia precedente lo stacco degli affreschi)
- Fig. 172 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, Barnaba Lava, rilievo grafico delle parete ovest (in De Claricini Dornpacher 1951)
- Fig. 173 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, parete ovest (fotografia precedente lo stacco degli affreschi)
- Fig. 174 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, Barnaba Lava, rilievo grafico delle parete est (in De Claricini Dornpacher 1951)
- Fig. 175 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, parete est (in De Claricini Dornpacher 1951)
- Fig. 176 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, parete est, particolare (in Negri, Sesler 1985)
- Fig. 177 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, parete nord, *Testa di santo francescano (Sant'Antonio?)*
- Fig. 178 Sesto al Reghena, Abbazia di Santa Maria, *Lignum vitae Christi*
- Fig. 179 Udine, S. Francesco, *Lignum vitae Christi*

Tavole fotografiche



Fig. 1 Giovanni Valle, *Veduta di Padova* (XVIII secolo) : nel cerchio rosso l'area del Santo
 Fig. 5 Padova, Basilica e convento di Sant'Antonio, veduta aerea da sud-ovest

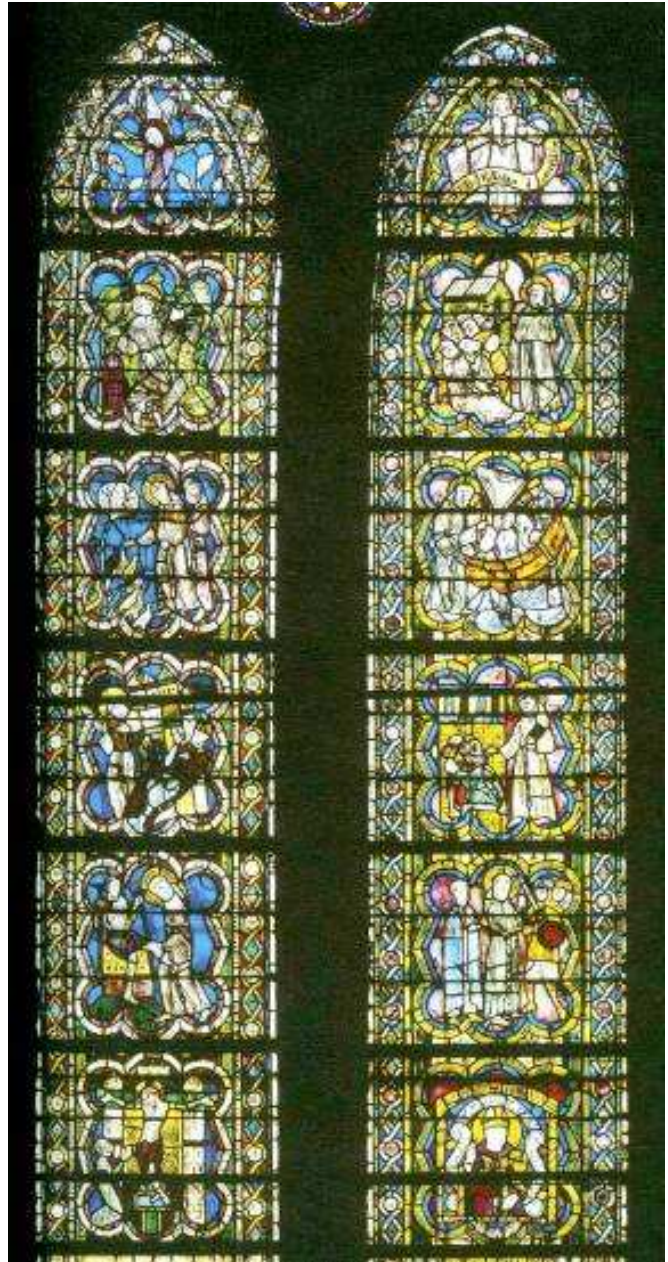
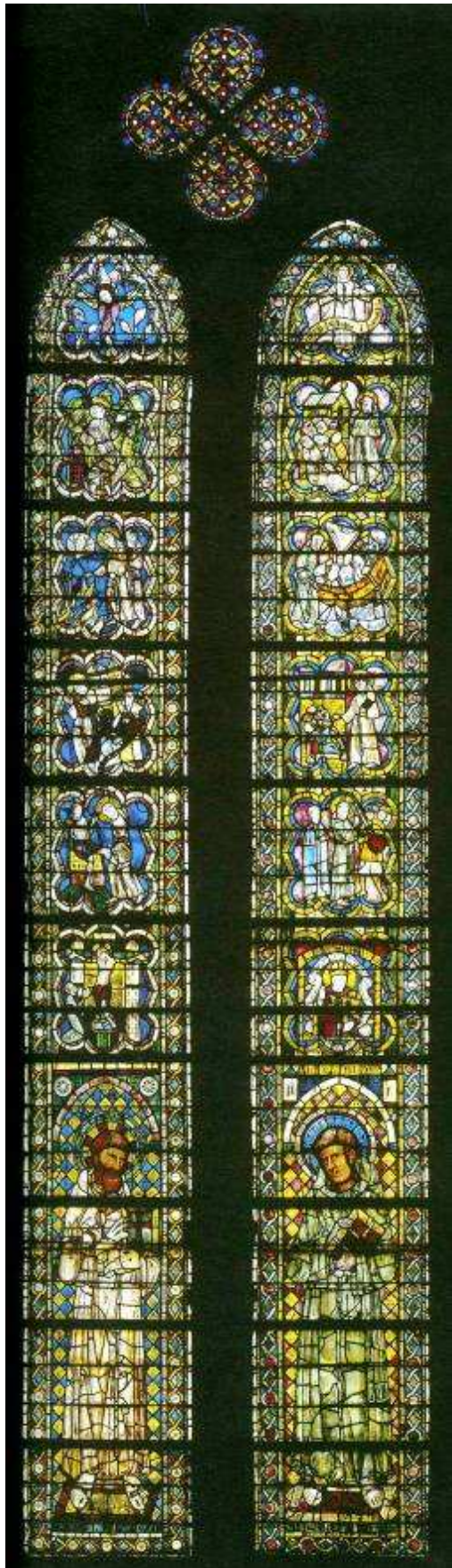


Fig. 6 a-b Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, vetrata dei Santi Francesco e Antonio, insieme e particolare



Fig. 7 a - b Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella dell'Arca di Sant'Antonio



Fig. 5 a – b Padova, Basilica di Sant'Antonio, altare dell'Arca, veduta dall'alto e posteriore



Figura 6 a - e Arca del Santo, vedute frontale e laterali, colonne di sostegno



Fig. 7 Padova, Basilica di Sant'Antonio, altare di San Giacomo (*ante* intervento di riduzione del 1966)
Fig. 8 Padova, Basilica di Sant'Antonio, altare-arca del beato Luca

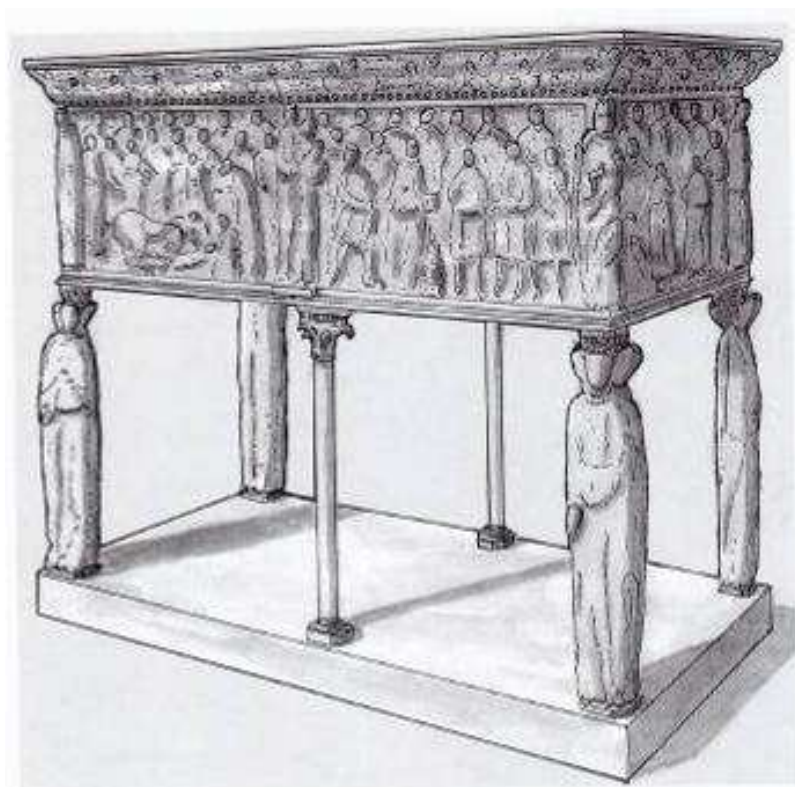


Fig. 9 Bologna, San Domenico, arca di san Domenico ricostruzione ipotetica (da Ferretti, 2000)

Fig. 10 Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella delle Reliquie, epigrafe (rinvenuta all'interno dell'arca di sant'Antonio nel 1981)

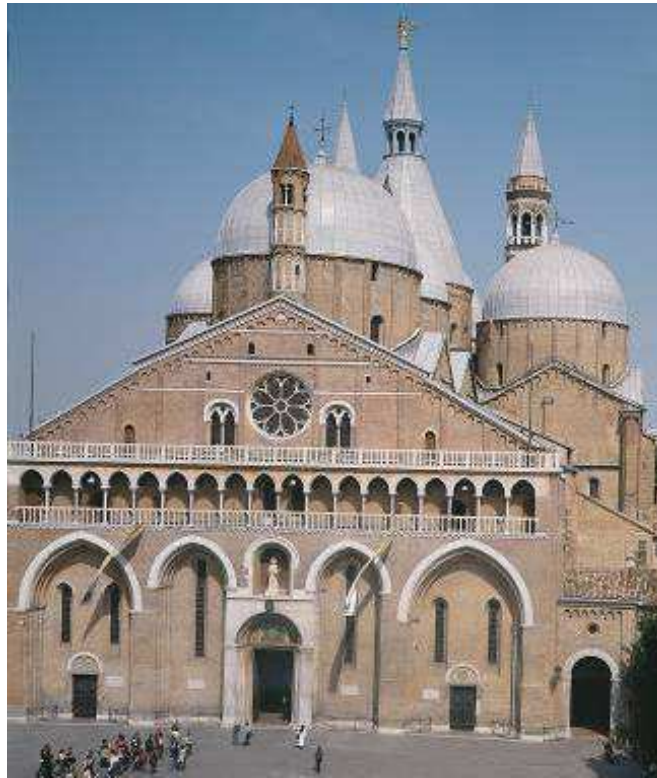


Fig. 11 Padova, Basilica di Sant'Antonio, facciata

Fig. 12 Padova, Basilica di Sant'Antonio, portale della facciata



Fig. 13 Padova, Basilica di Sant'Antonio, pilastro della controfacciata

Fig. 14 Padova, Basilica di Sant'Antonio, pilastro della controfacciata, particolare del capitello



Fig. 15 Padova, Basilica di Sant'Antonio, veduta da nord-ovest

Fig. 16 Padova, Basilica di Sant'Antonio, veduta del sistema cupolato da sud

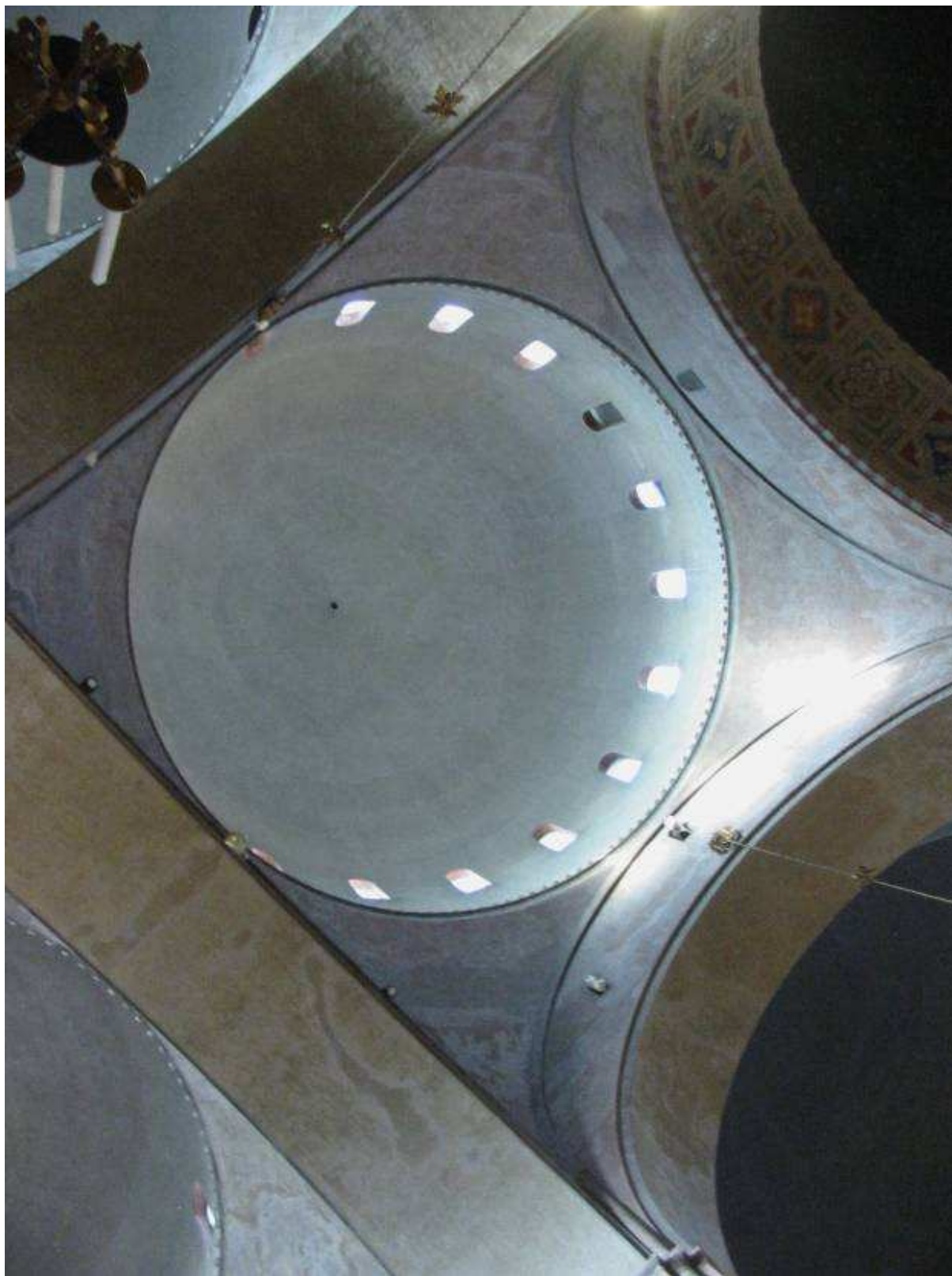


Fig. 17 Padova, Basilica di Sant'Antonio, veduta della cupola centrale dall'interno



Fig. 18 Padova, Basilica di Sant'Antonio, portale centrale

Fig. 19 Padova, Basilica di Sant'Antonio, portale centrale, iscrizione sulla chiera interna



Fig. 20 Padova, Basilica di Sant'Antonio, portale centrale
 Fig. 21 Treviso, S. Francesco, lunetta del portale



Fig. 22 Gemona, Duomo (in deposito presso il Museo Diocesano, Udine) Graduale II, *Sant' Antonio*
 Fig. 23 Zara, S. Francesco, Corale E, *Sant' Antonio sul noce*



Fig. 24 Padova, Basilica di Sant'Antonio, nicchia sopra il portale centrale

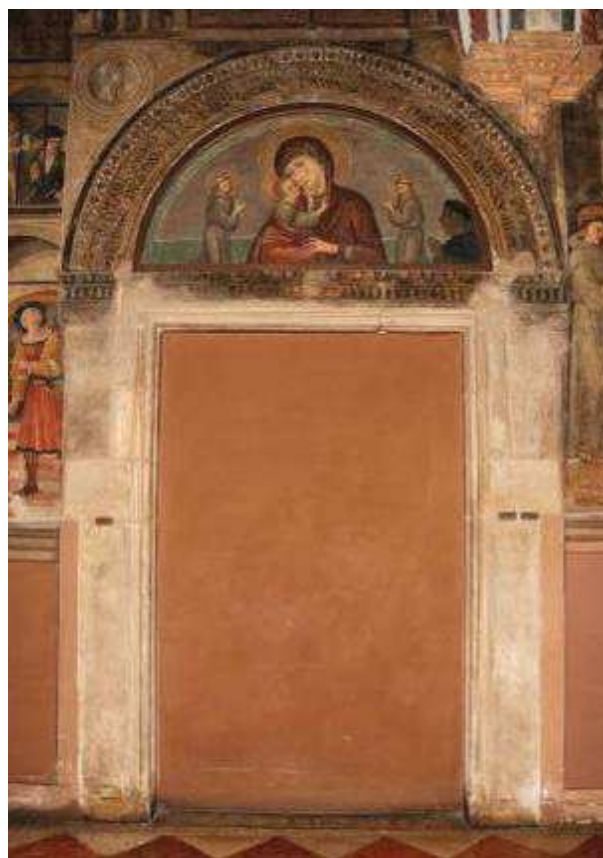
Fig. 25 Padova, Basilica di Sant'Antonio, Rainaldino di Francia, *Sant' Antonio*



Fig. 26 Padova, Basilica di Sant'Antonio, andito della portineria, *Scena con architettura*



Fig. 27 Padova, Basilica di Sant'Antonio, nicchia nella controfacciata, *Sant'Antonio*
 Fig. 28 Padova, Basilica di Sant'Antonio, nicchia nella controfacciata, *San Ludovico*
 Fig. 29 Padova, Basilica di Sant'Antonio, nicchia nella controfacciata, *Santa Lucia*



Figg. 30 a -c Padova, Basilica di Sant'Antonio, portale antico della sacrestia con lunetta affrescata (insieme e particolare



Fig. 31 Basilica di Sant'Antonio, veduta dell'interno (fotografia del XIX secolo)

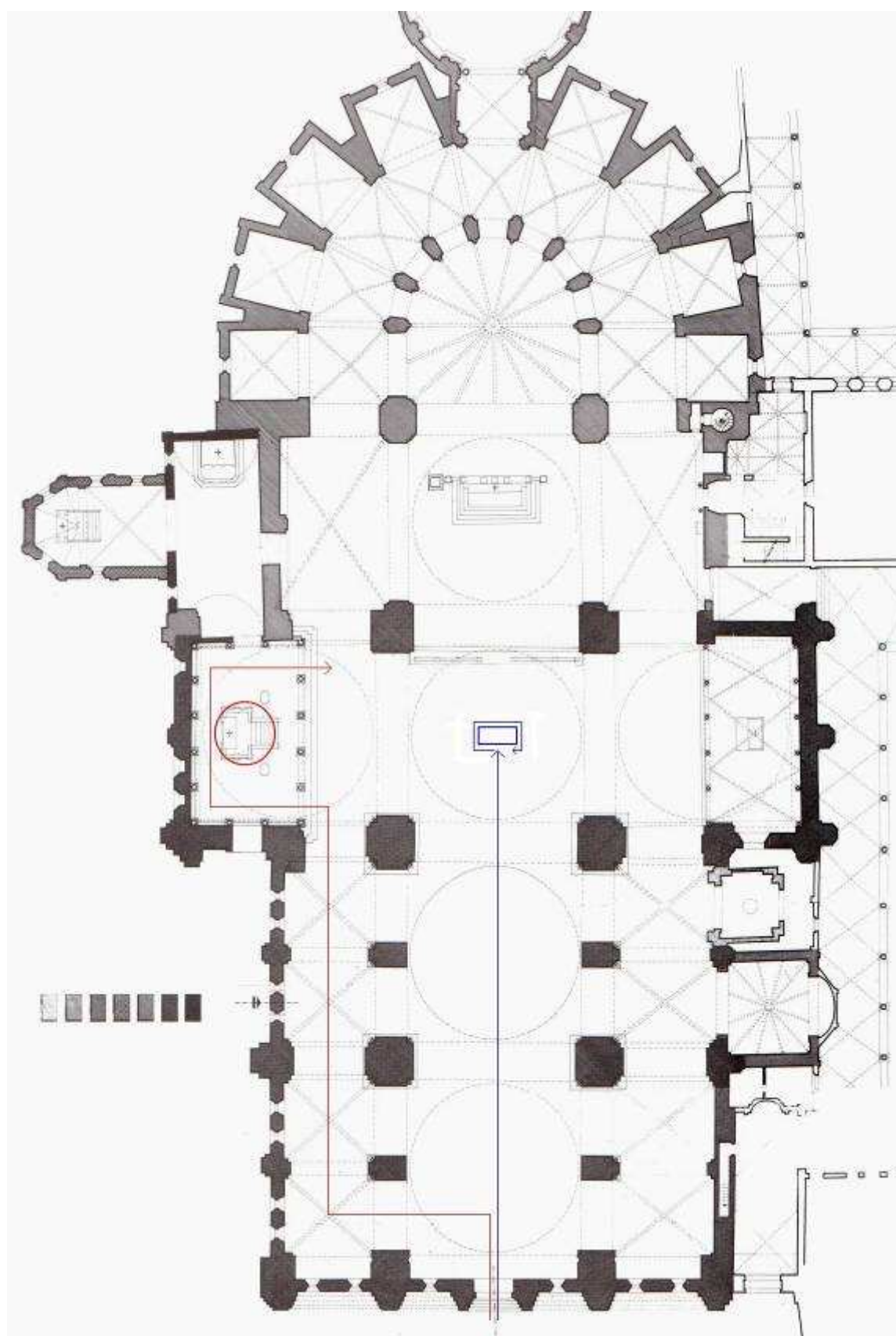


Fig. 32 Pianta della Basilica di Sant'Antonio, in rosso: percorso attuale alla tomba del Santo; in blu: percorso ipotetico nel XIII secolo

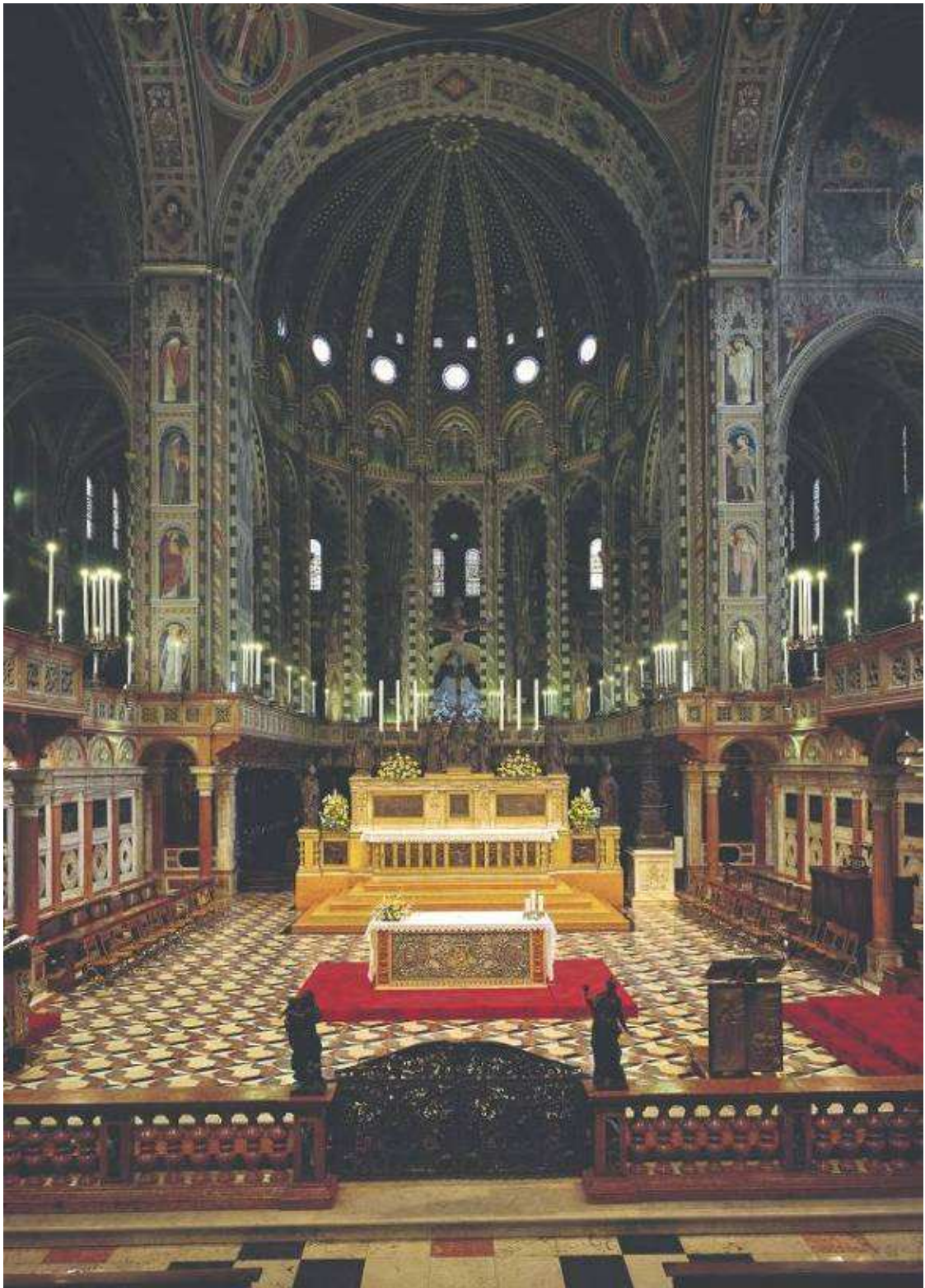


Fig. 33 Padova, Basilica di Sant'Antonio, veduta verso il presbiterio



Fig. 34 Padova, Biblioteca Capitolare, Epistolario ms E 2, *I santi confessori della fede*



Fig. 35 Padova, Tesoro della basilica di Sant'Antonio, Reliquiario dei capelli del Santo



Fig. 36 Padova, Scoletta del Santo, *Sant'Antonio sul noce*

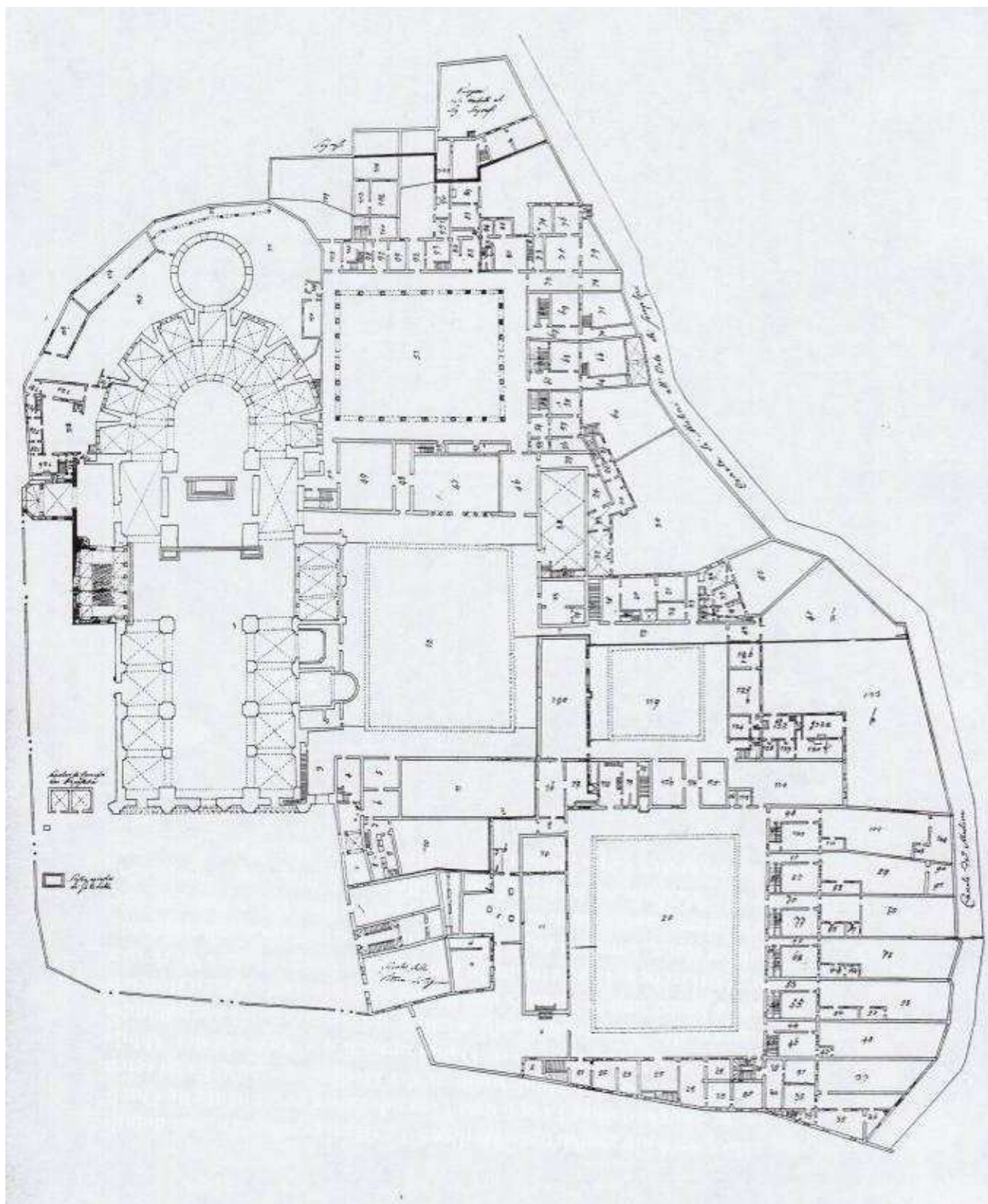


Fig. 37 Padova, convento di Sant'Antonio, pianta (inizio XIX secolo)



Fig. 38 Padova, convento di Sant'Antonio, chiostro del capitolo, locale di disbrigo, resti di affresco



Fig. 39 Firenze, S. Croce, cappella Bardi, Giotto, *Predica di Arles*

Fig. 40 Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, Giotto, *Allegoria dell'Obbedienza*



Fig. 41 Padova, Scoletta del Santo, *S. Francesco e Sant'Antonio* (rilievo)

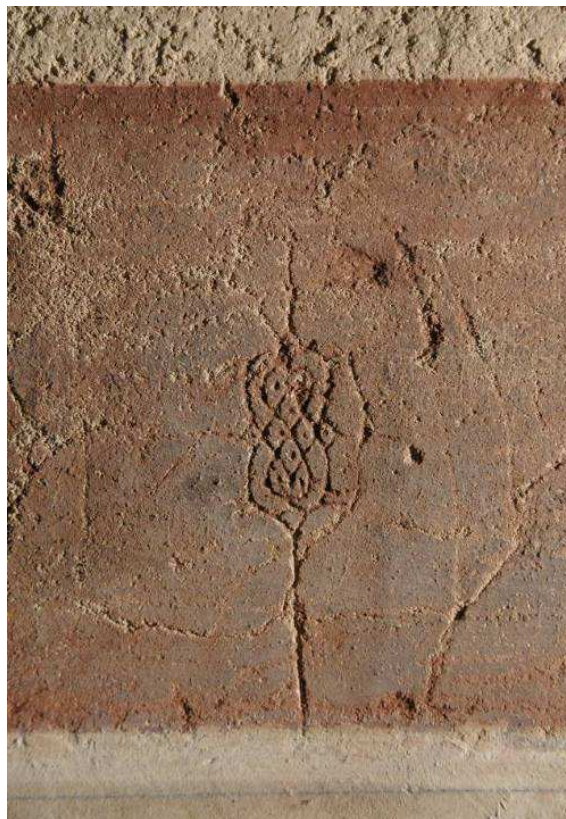
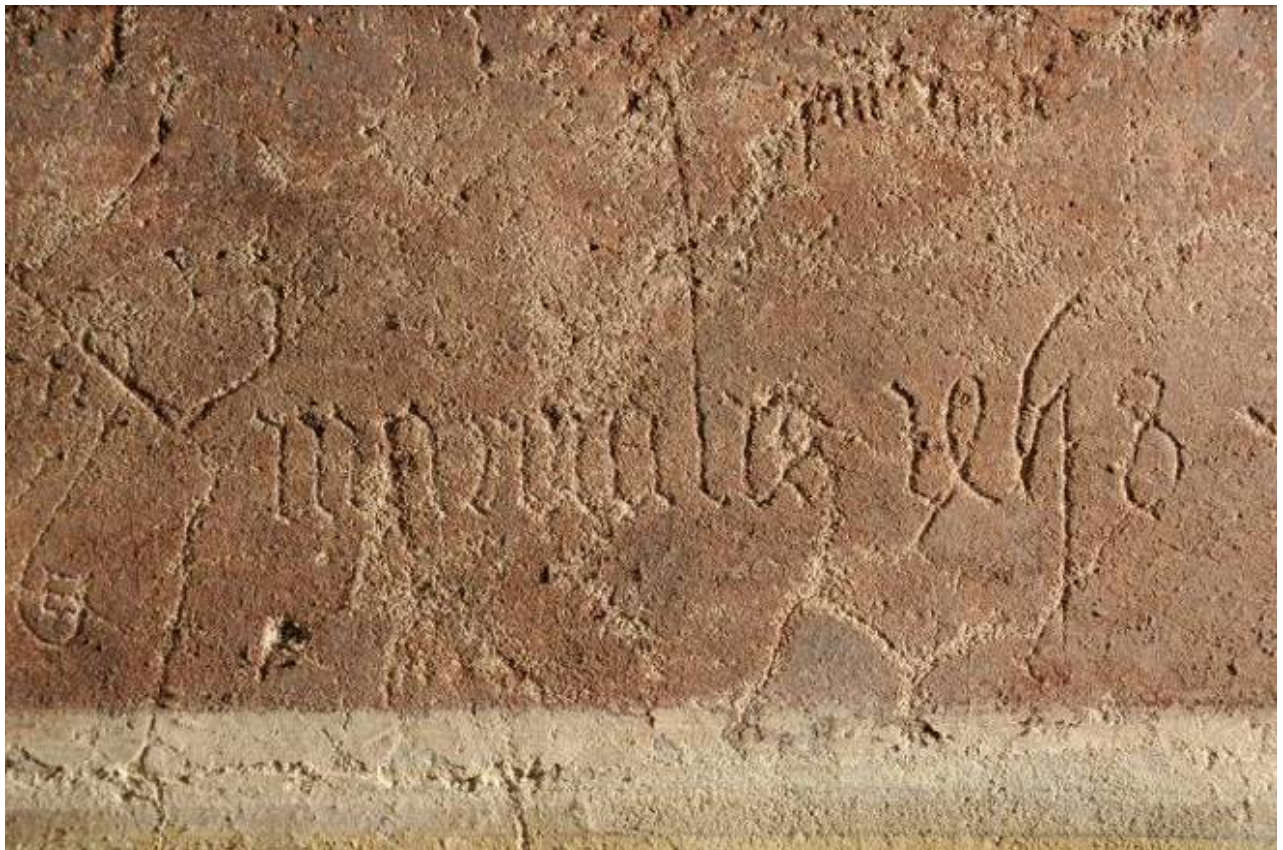


Fig. 42 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete sud, iscrizione graffita
Fig. 43 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete sud, segno graffito



Fig. 44 Padova, sala del capitolo, pareti sud e ovest, apertura verso l'andito (indicata dalla freccia)

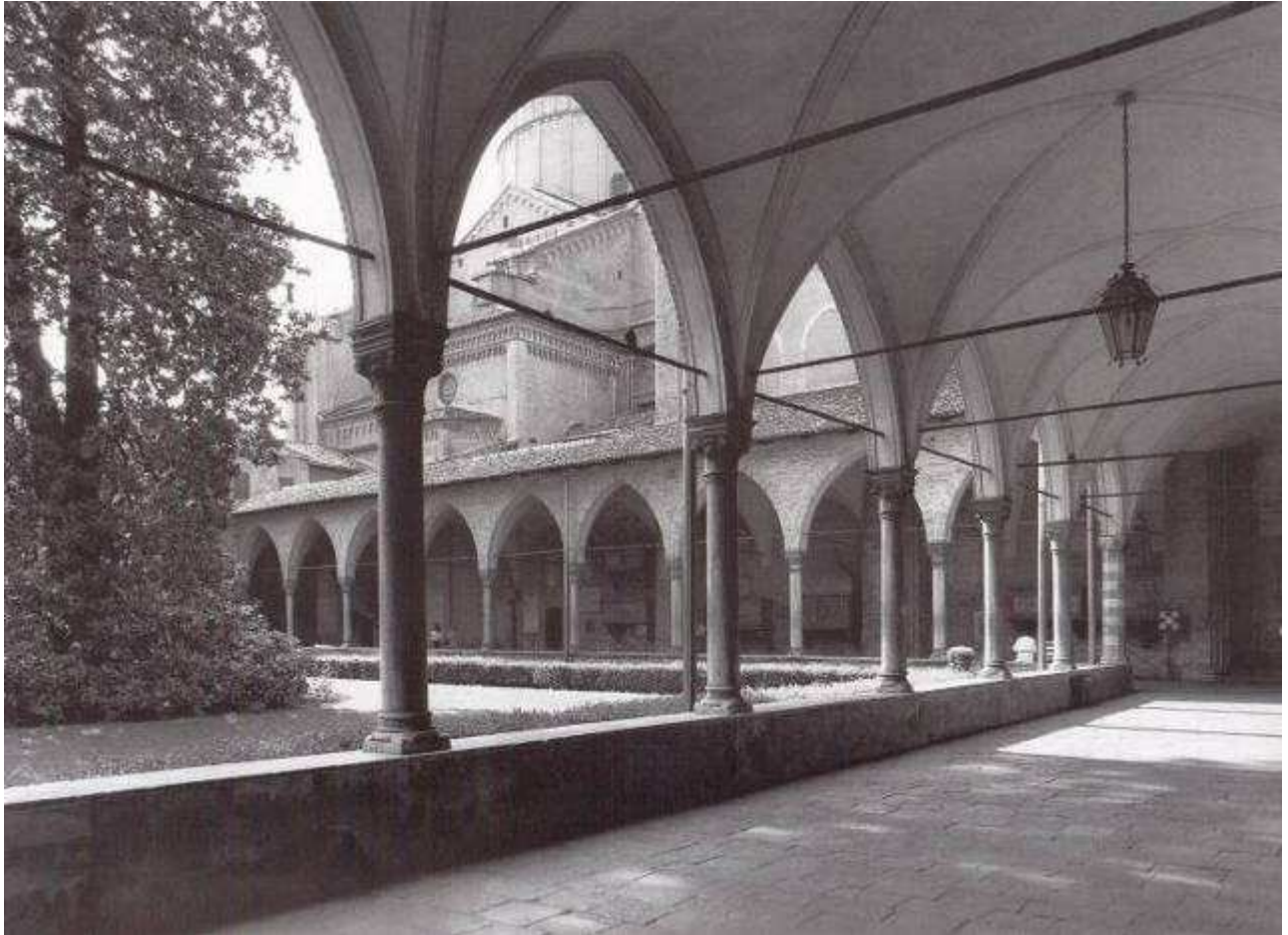


Fig. 45 Padova, convento di Sant'Antonio, chiostro del capitolo, veduta dei lati est (in primo piano) e nord

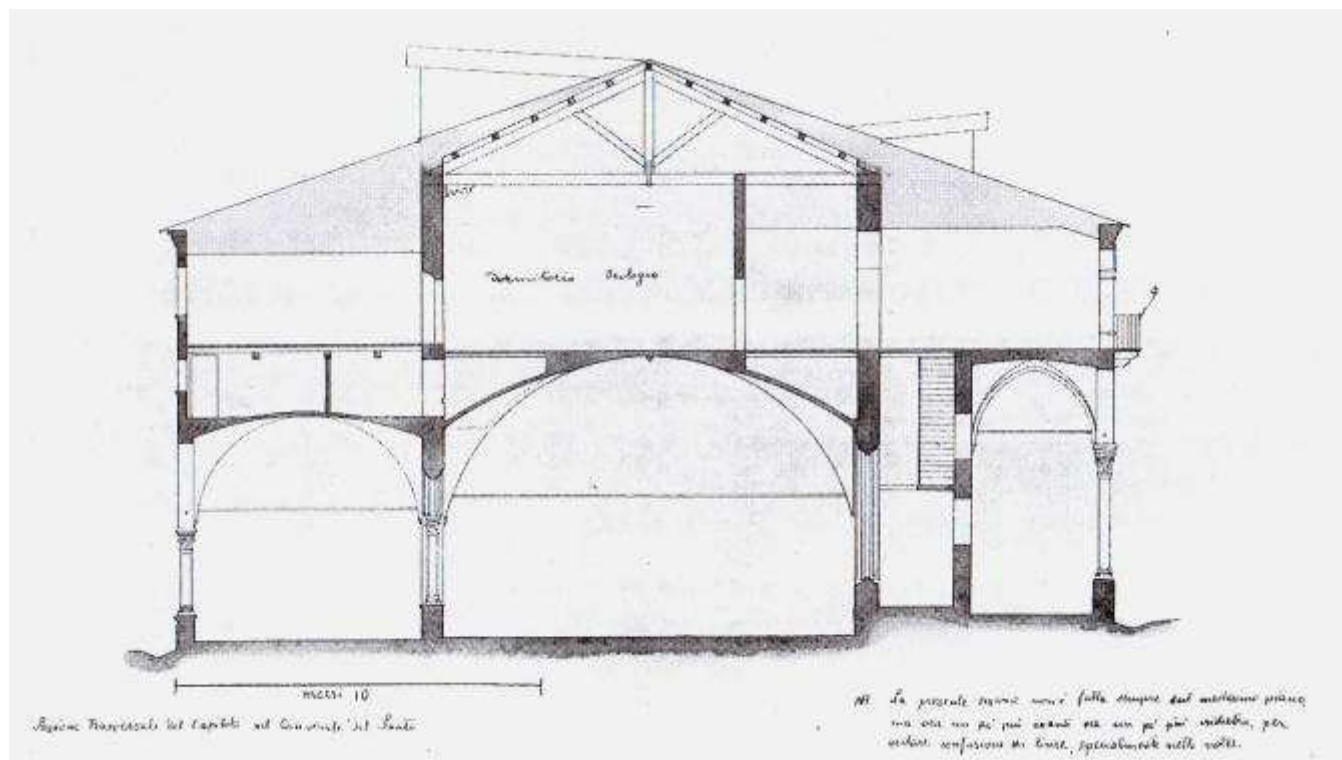
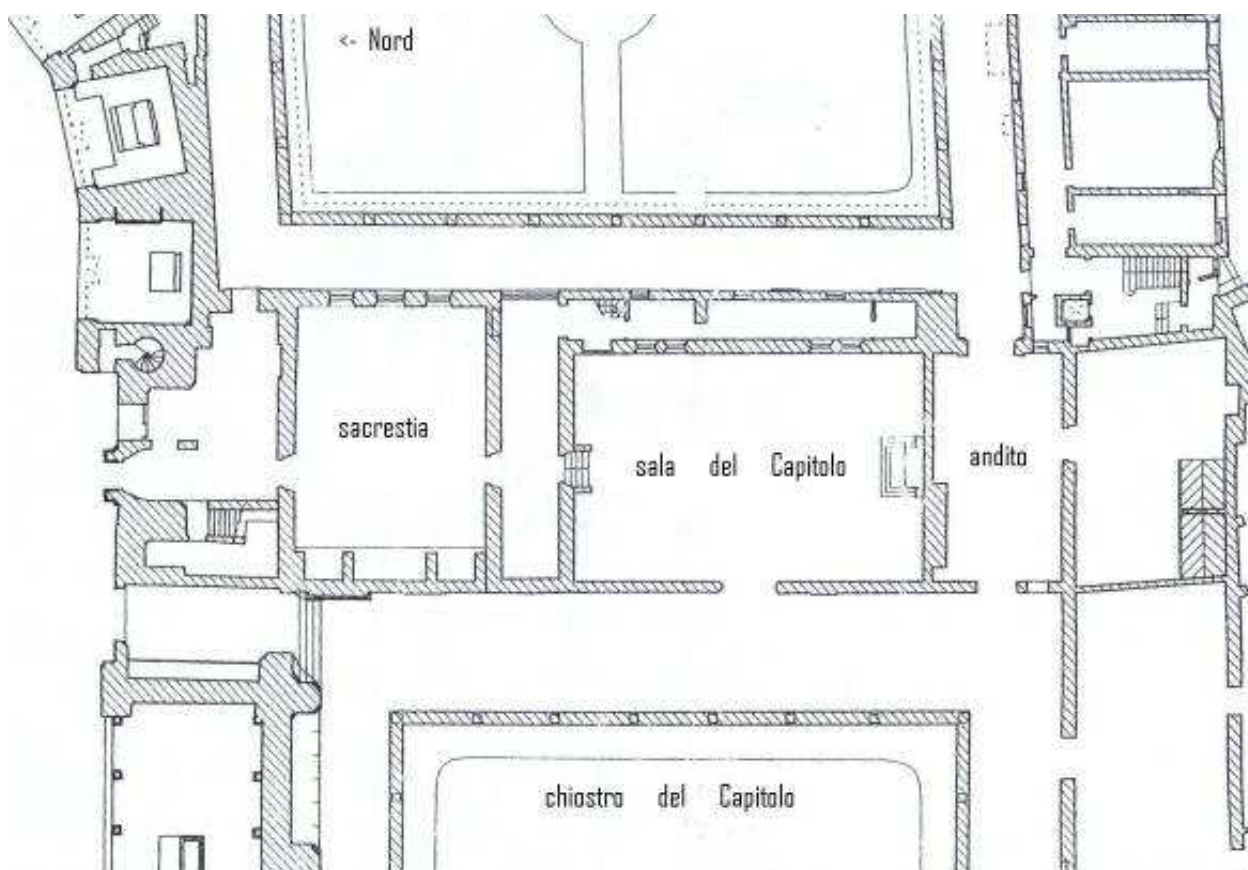


Fig. 46 Padova, convento di Sant'Antonio, chiostro del capitolo, pianta dei locali affacciati sul lato est (rilievo topografico del 1997)

Fig. 47 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, sezione (da De Claricini 1951)



Fig. 48 Padova, convento di Sant'Antonio, chiostro del capitolo, lato est, veduta verso la sala del capitolo

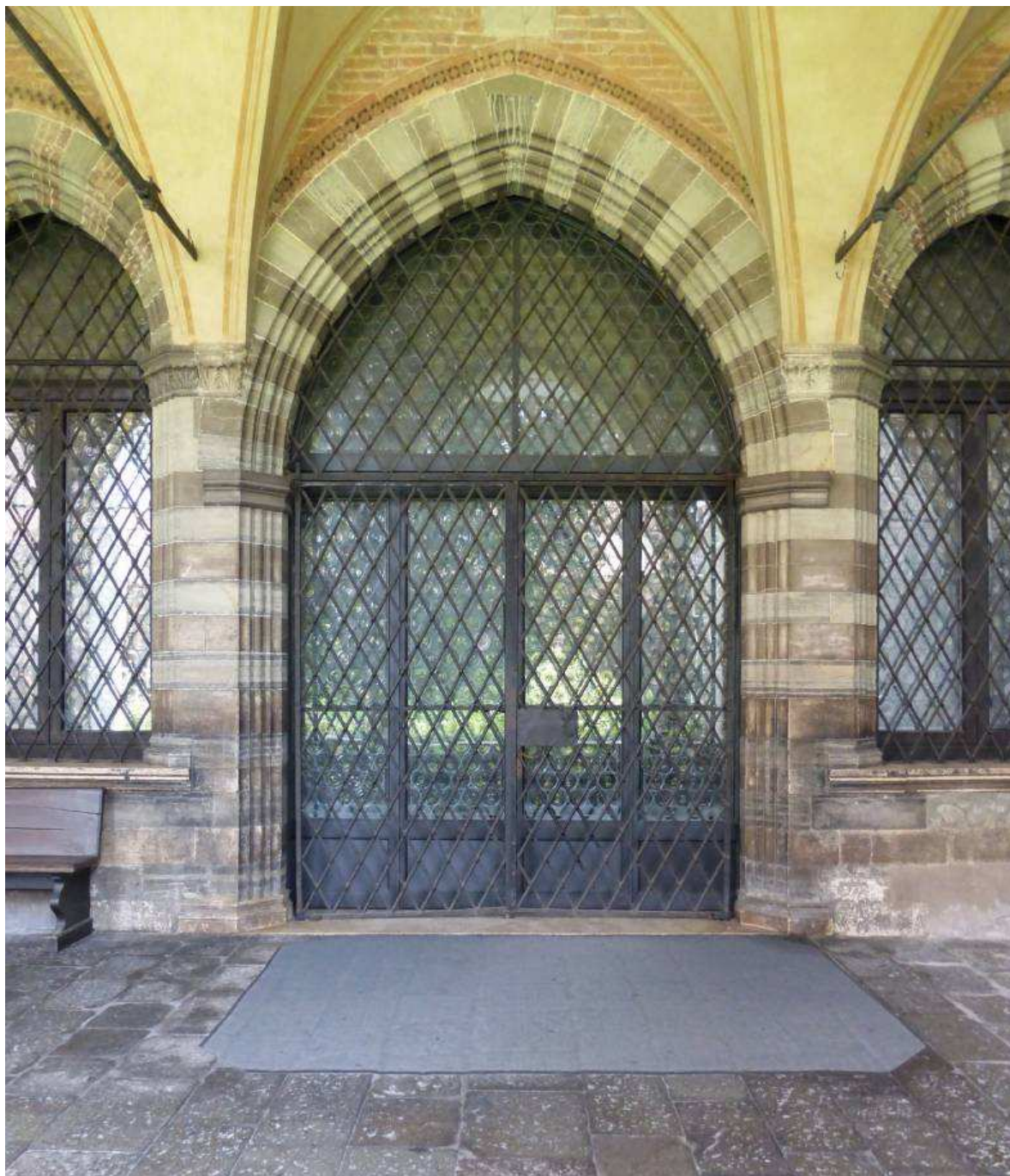


Fig. 49 Padova, convento di Sant'Antonio, chiostro del capitolo, portale d'ingresso della sala del capitolo

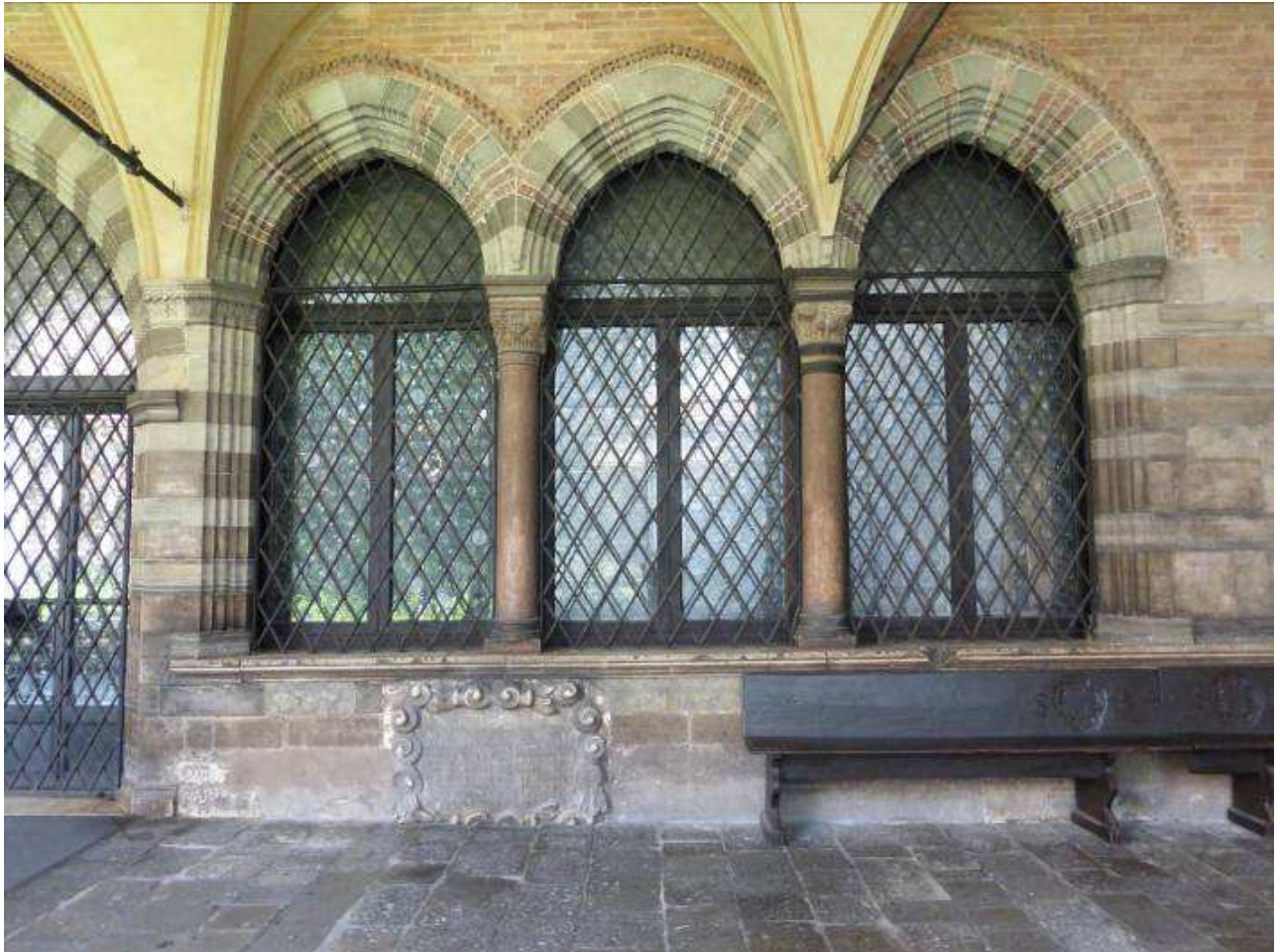


Fig. 50 Padova, convento di Sant'Antonio, chiostro del capitolo, trifora della sala del capitolo



Fig. 51 Padova, convento di Sant'Antonio, chiostro del capitolo, veduta verso l'andito e la sala del capitolo



Fig. 52 Padova, convento di Sant'Antonio, locale sopra la sala del capitolo (veduta da sud verso nord)

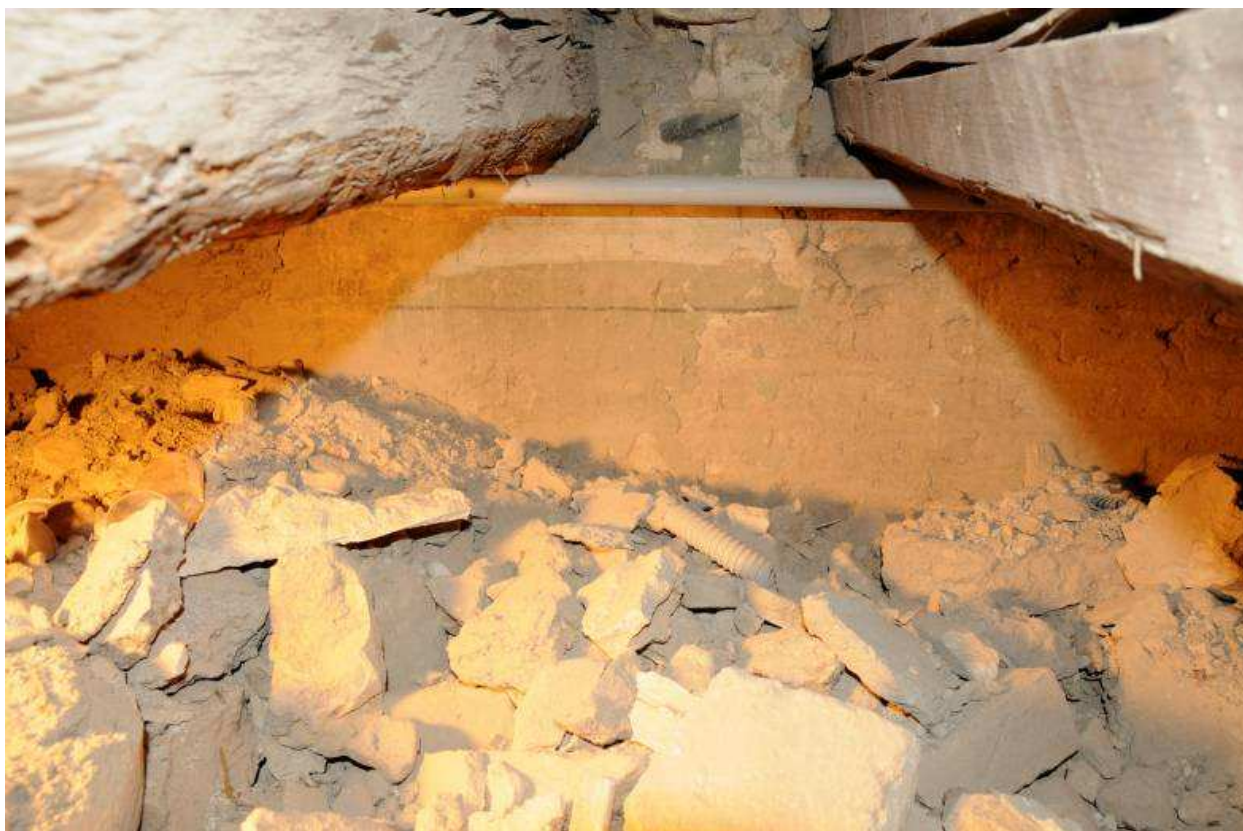


Fig. 53 Padova, convento di Sant'Antonio, locale sopra la sala del capitolo, muro intonacato sopra l'estradosso delle volte della sala

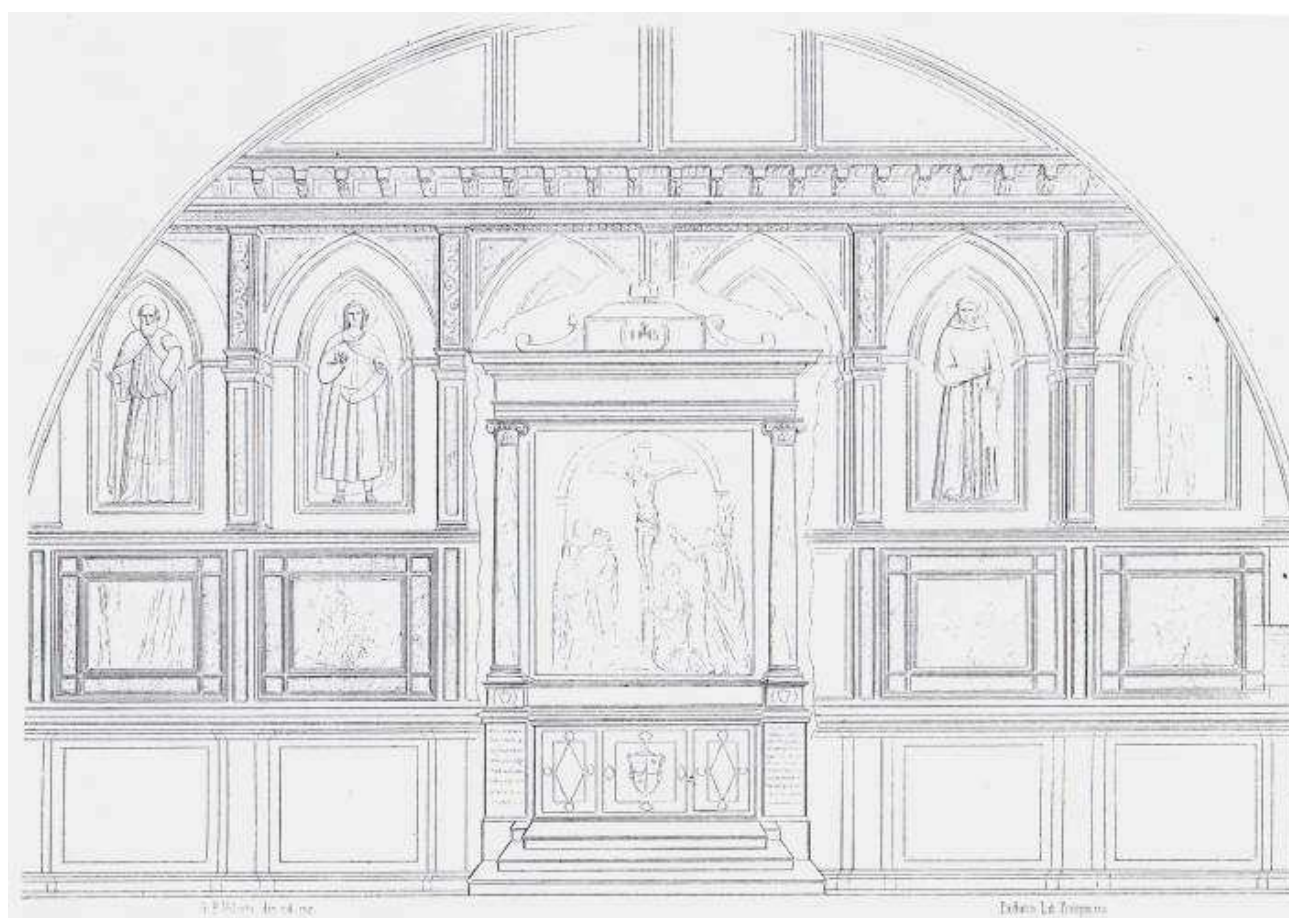


Fig. 54 G. Volpato, parete sud della sala del capitolo (da Gonzati 1852-3)



Fig. 55 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Stimate di San Francesco* (da Pichon 1924-25)



Fig. 56 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Martirio di Marrakesh* (da Pichon 1924-25)

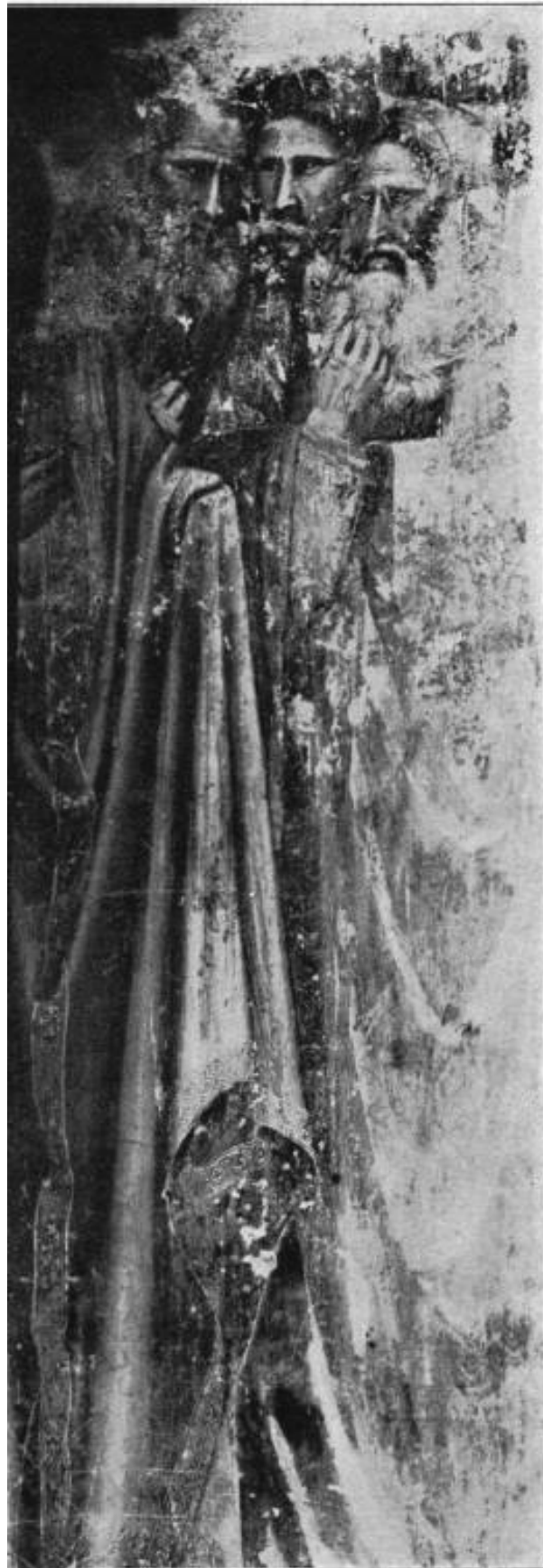


Fig. 57 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, frammento di *Crocifissione* (da Pichon 1924-25)



Fig. 58 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete est, bifora



Fig. 59 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete est, bifora, particolare del lato esterno



Fig. 60 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, veduta interna (foto anni novanta del Novecento)



Fig. 61 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete sud (foto anni novanta del Novecento)
 Fig. 62 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete sud (stato attuale)



Fig. 63 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord



Fig. 64 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, particolare

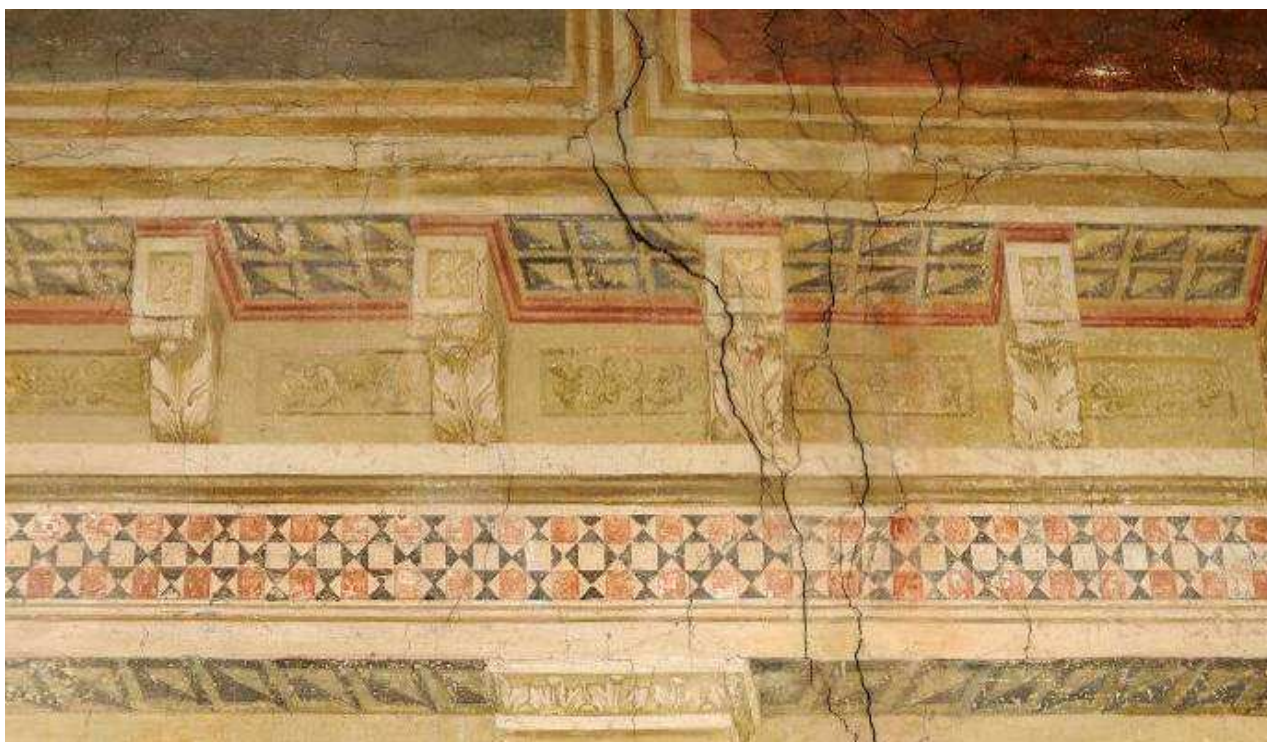


Fig. 65 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, particolare
 Fig. 66 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, particolare

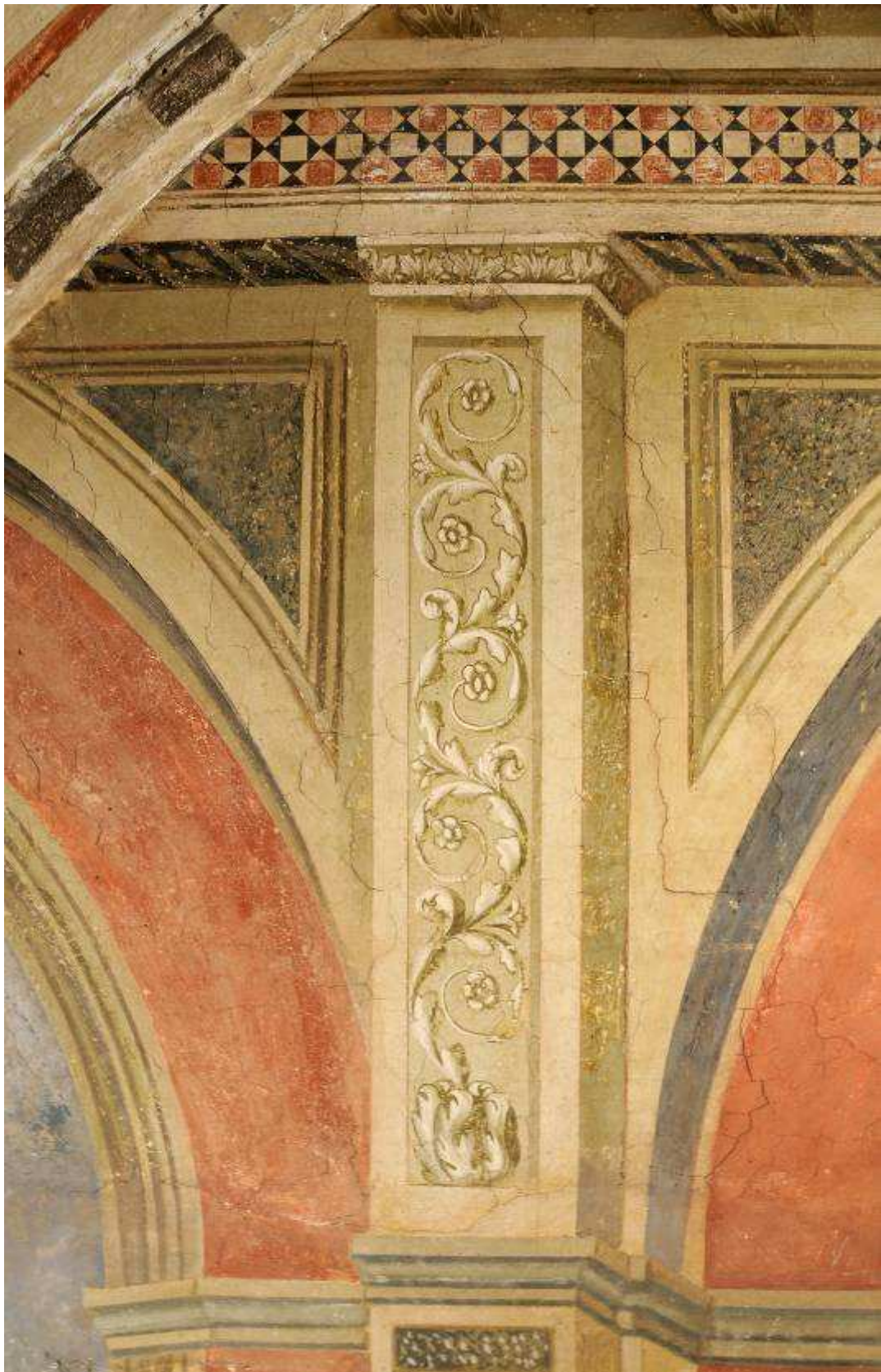


Fig. 67 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, particolare

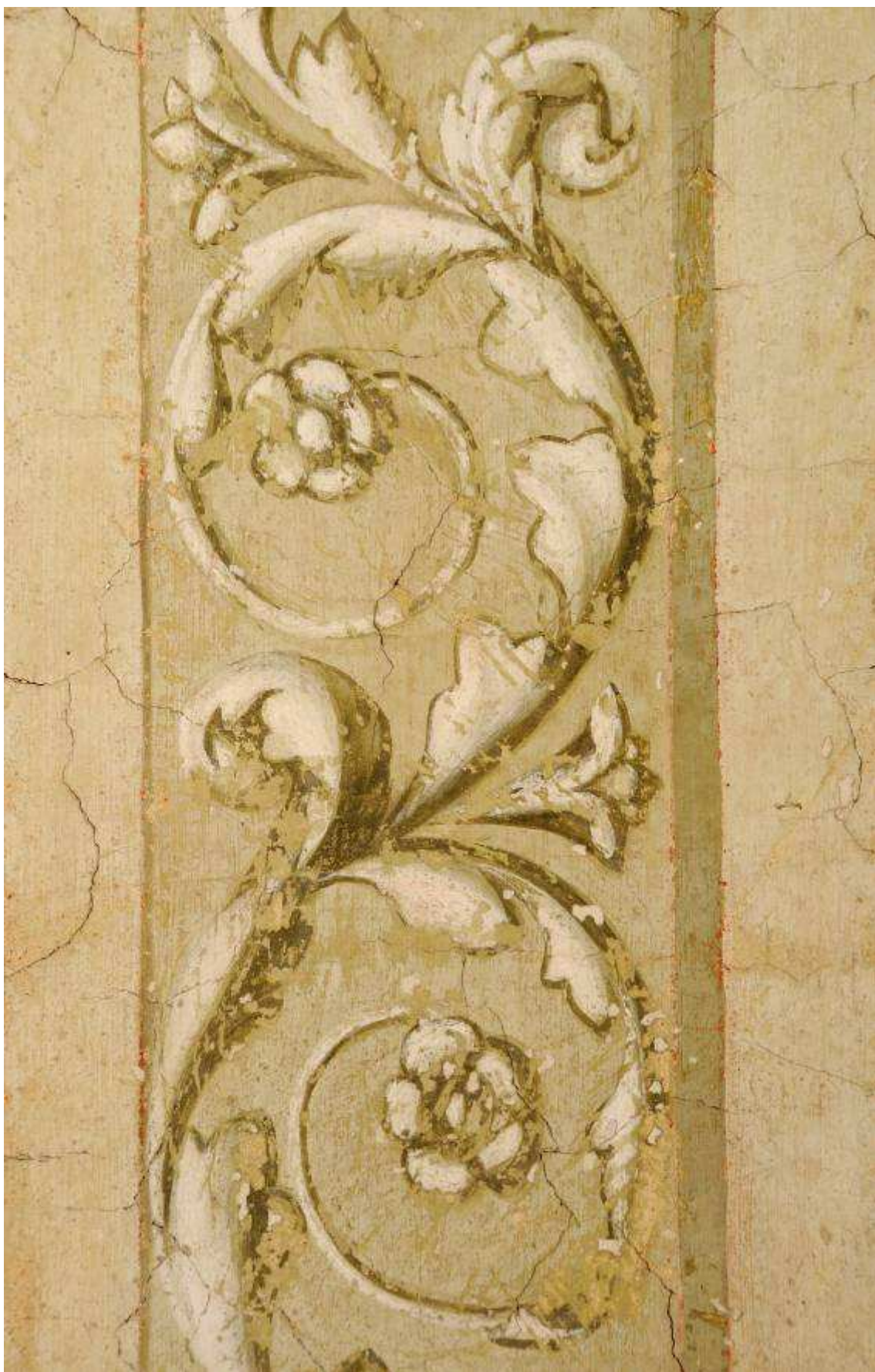


Fig. 68 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, particolare

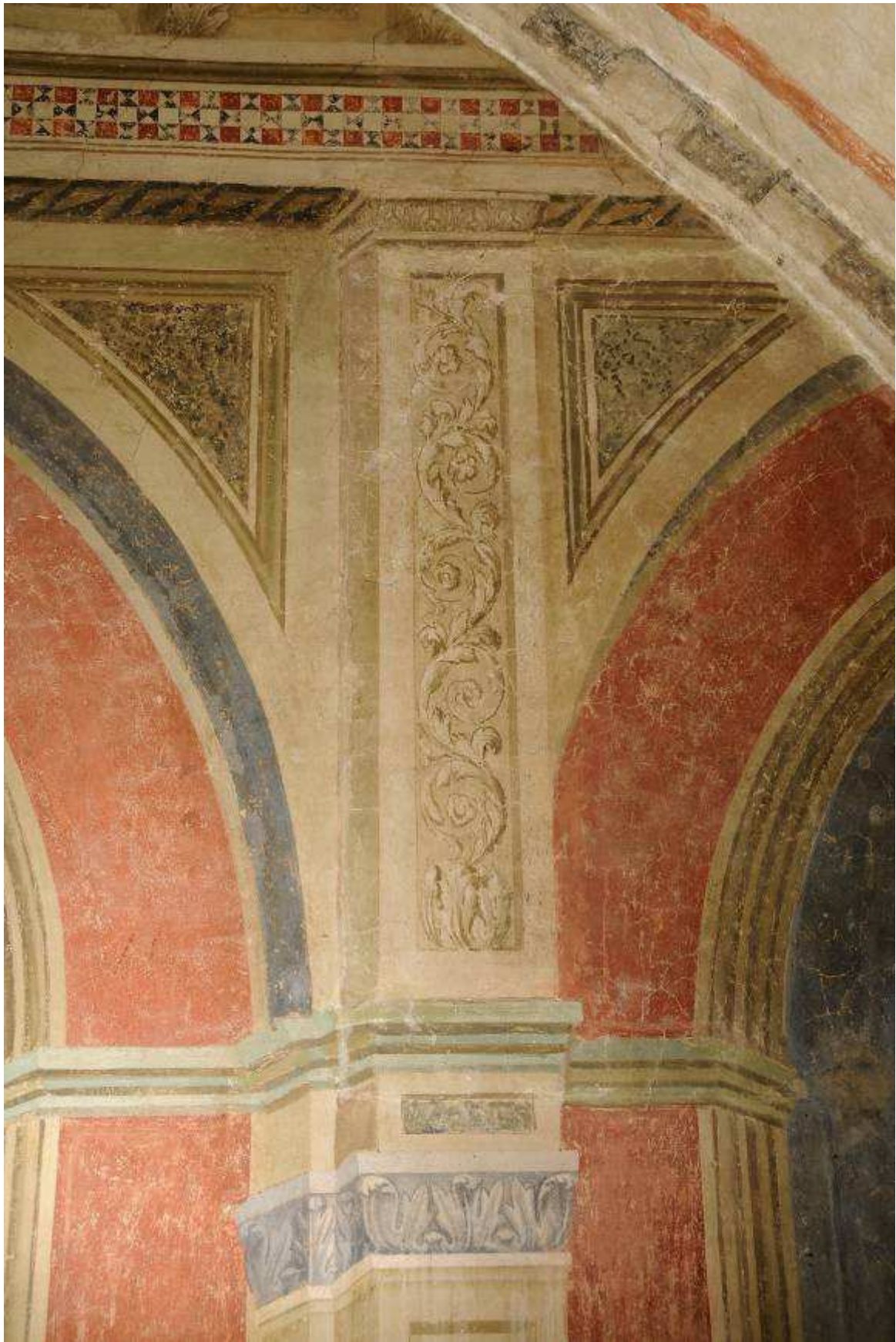


Fig. 69 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete sud, particolare



Fig. 70 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, *Finta architettura con San Giovanni Battista*



Fig. 71 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, insieme della finta architettura



Fig. 72 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete sud, zoccolo con specchiature e loggia con *Profeti*

Fig. 73 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete sud, particolare dello zoccolo

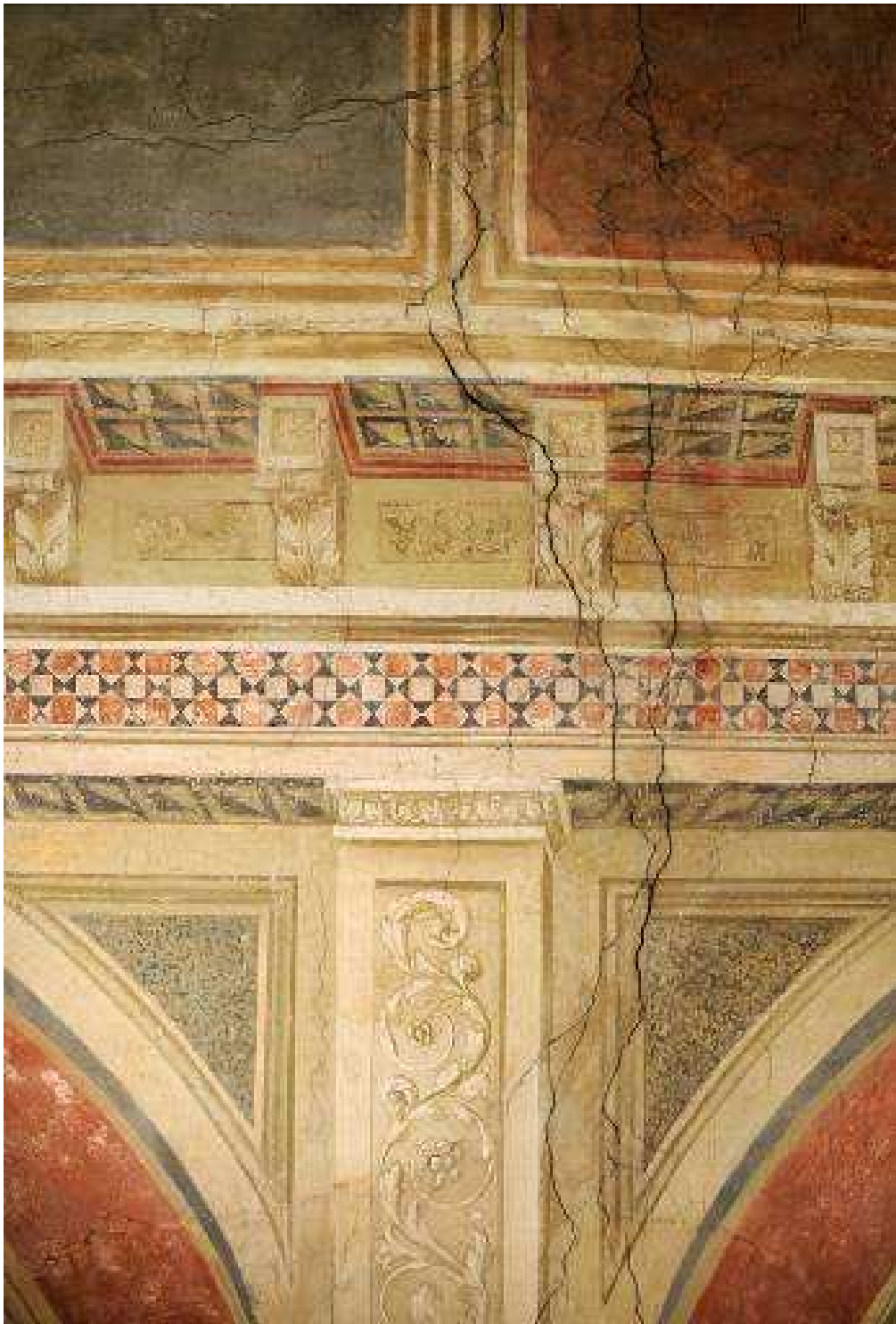


Fig. 74 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, particolare

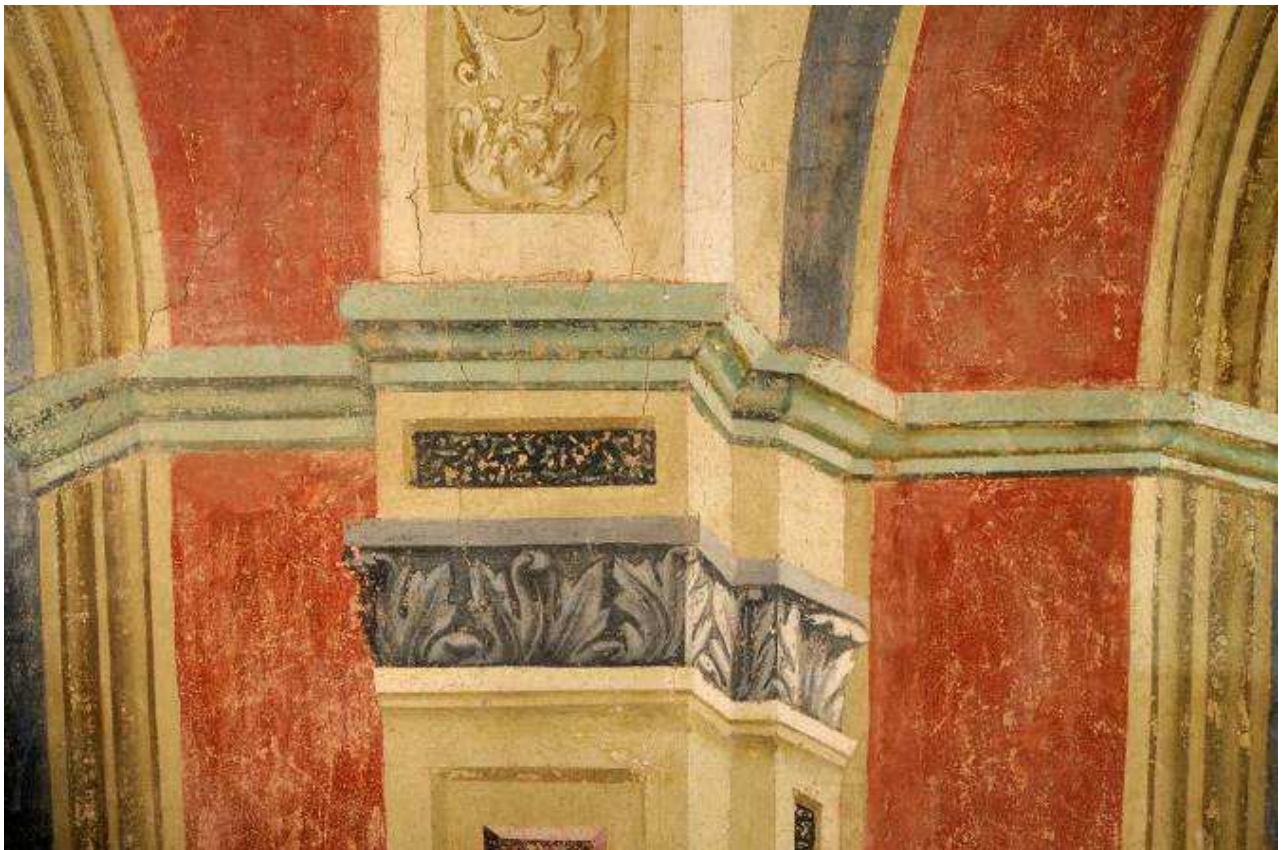


Fig. 75 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete sud, particolare



Fig. 76 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, pareti nord e est
Fig. 77 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, pareti est e sud

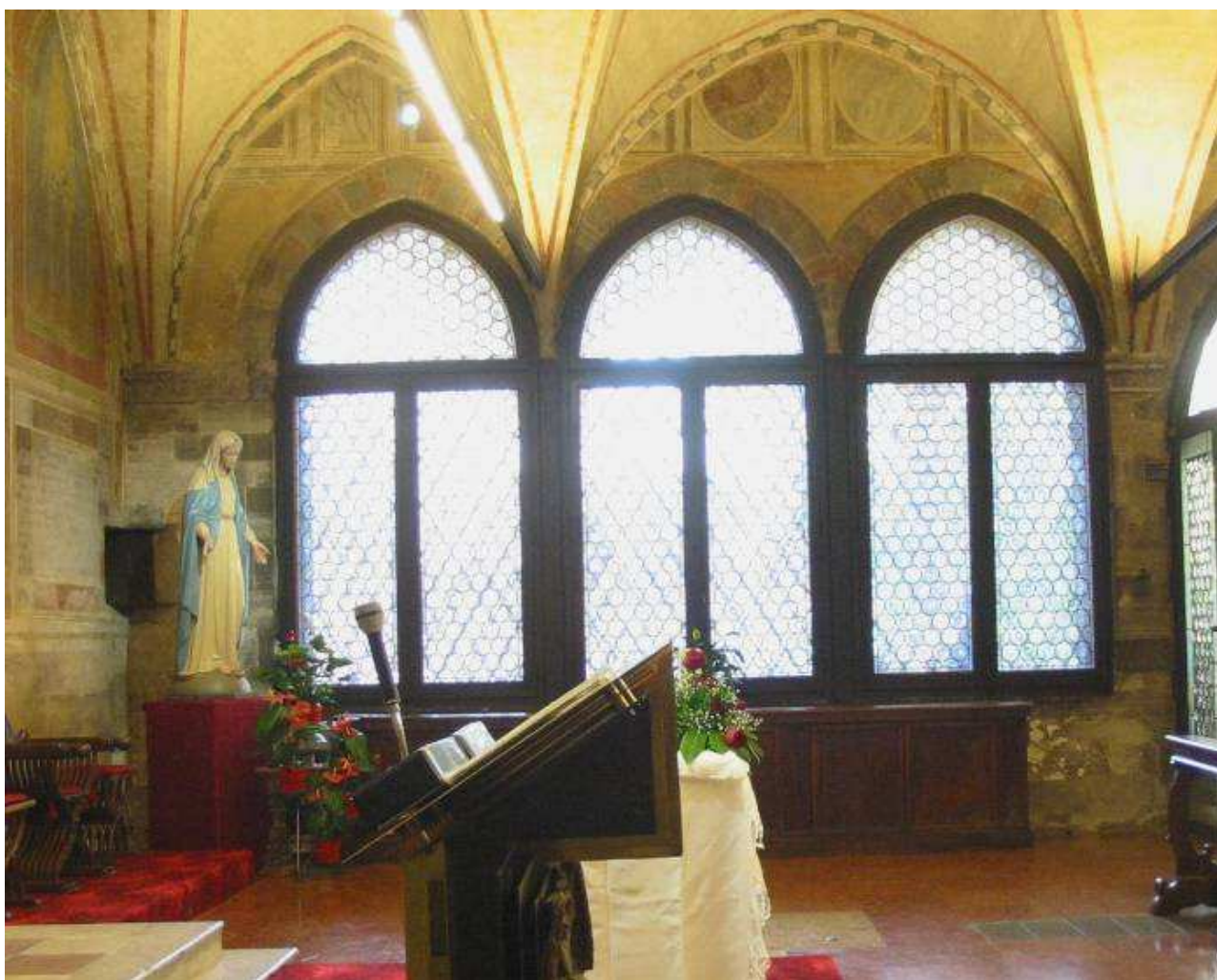


Fig. 78 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete ovest (trifora meridionale)

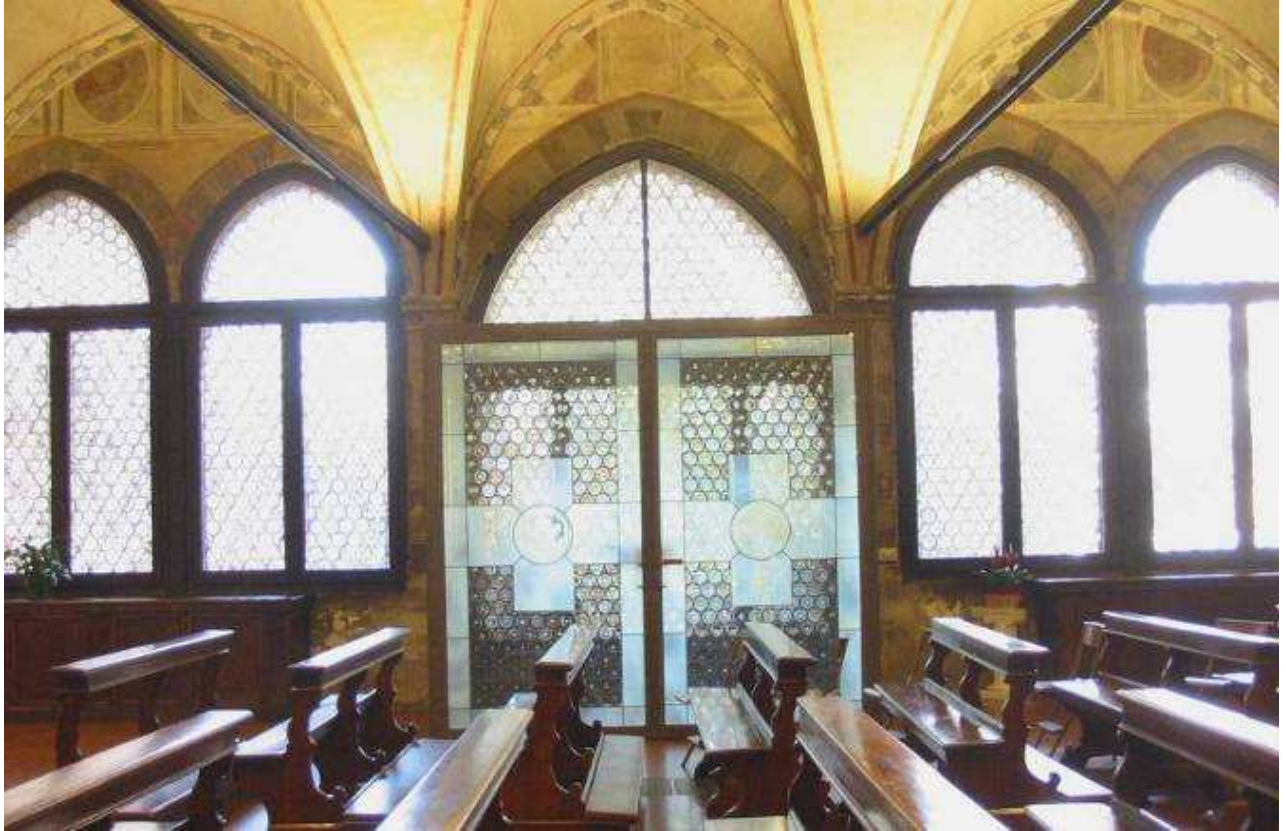


Fig. 79 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete ovest (sezione centrale)

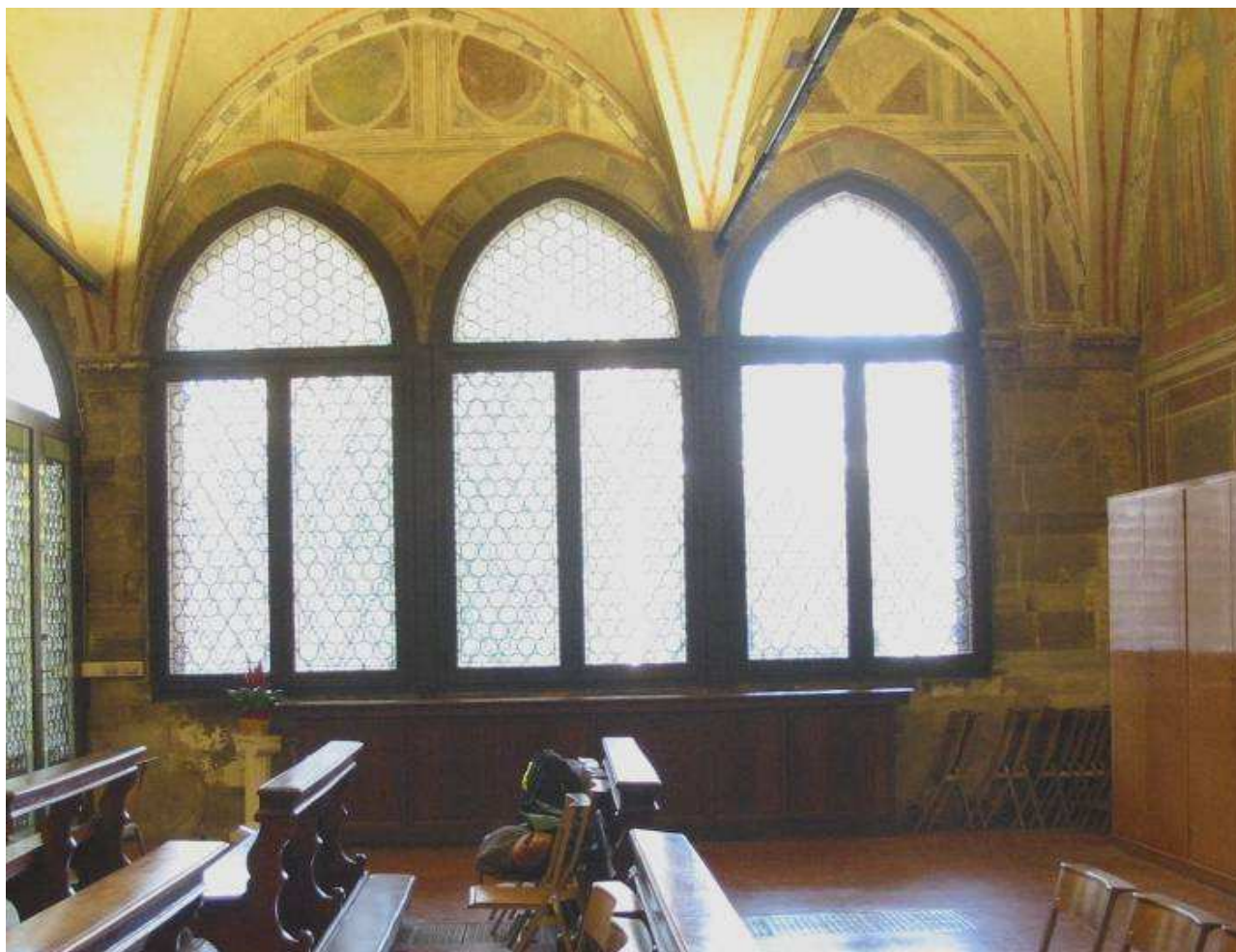


Fig. 80 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete ovest (trifora settentrionale)



Fig. 81 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete ovest

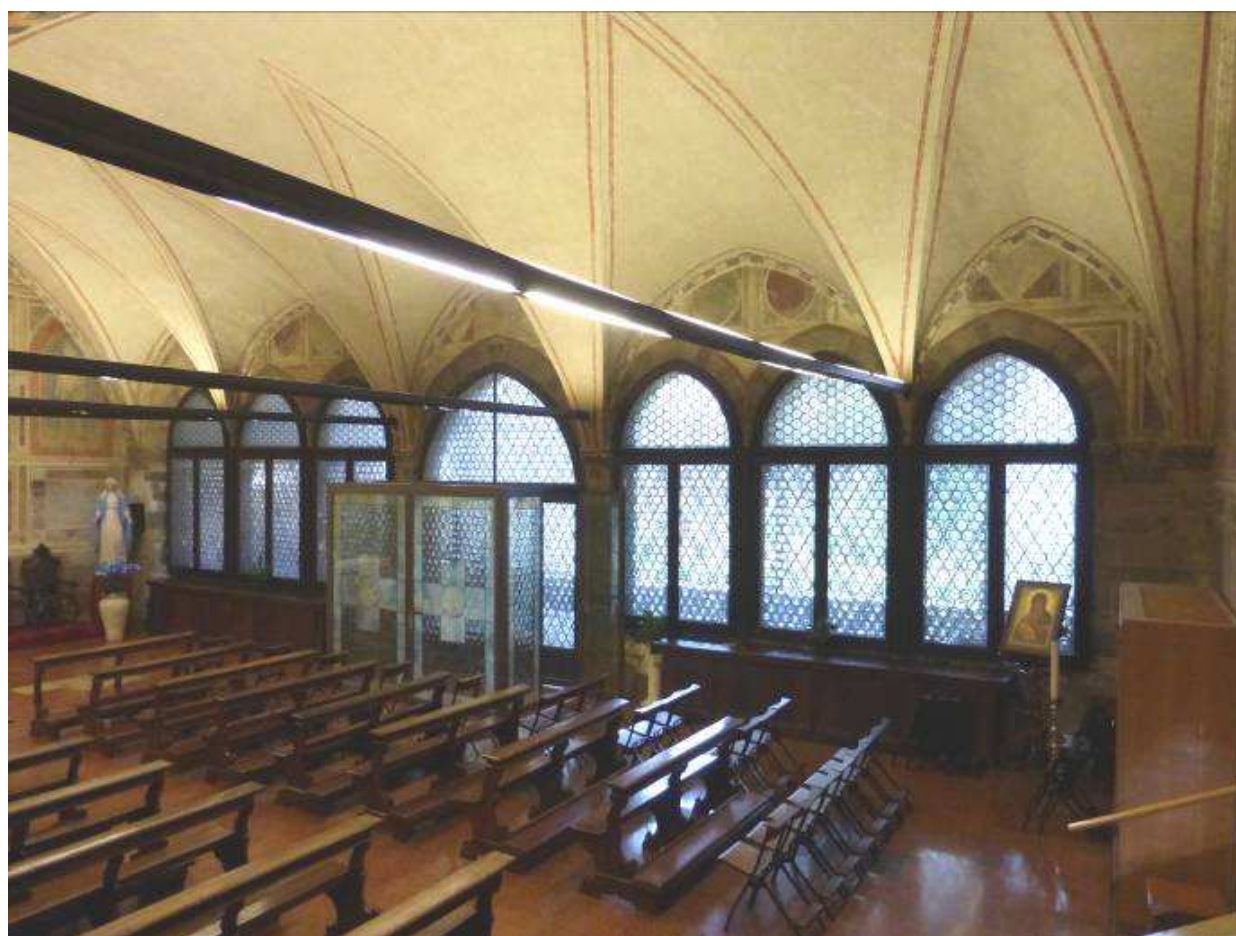


Fig. 82 Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete ovest



Fig. 83 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, *Santa Chiara*



Fig. 84 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, *San Francesco*



Fig. 85 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, *Figura femminile*



Fig. 86 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, *Figura femminile*



Fig. 87 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, *San Giovanni Battista*



Fig. 88 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, *Re David*

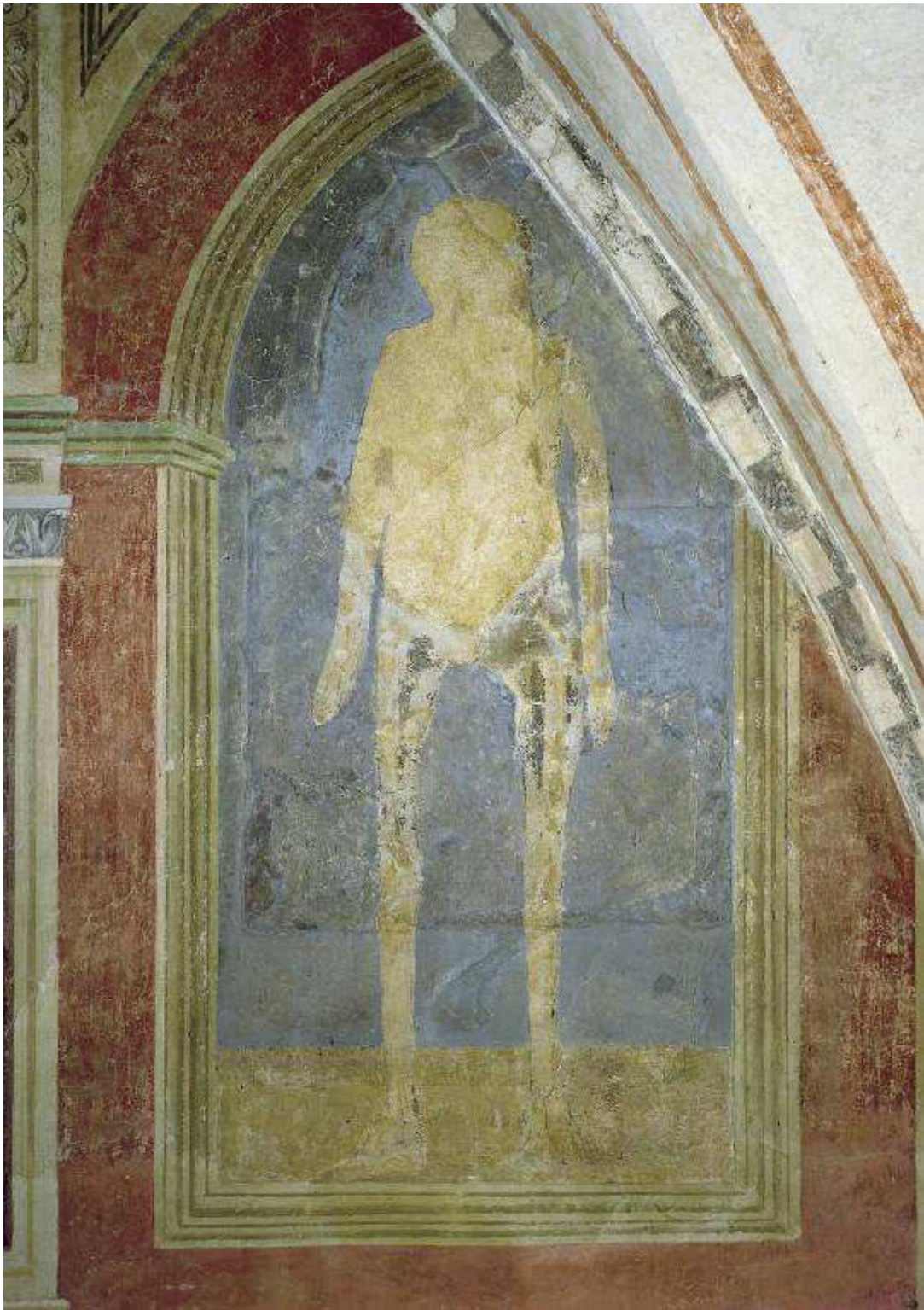


Fig. 89 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete sud, *Allegoria della Morte*



Fig. 90 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete sud, *Sant'Antonio*



Fig. 91 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete sud, *Profeta Daniele*



Fig. 92 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete sud, *Profeta Isaia*



Fig. 93 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete est, particolare dell'aureola di *Sant'Antonio* a luce radente

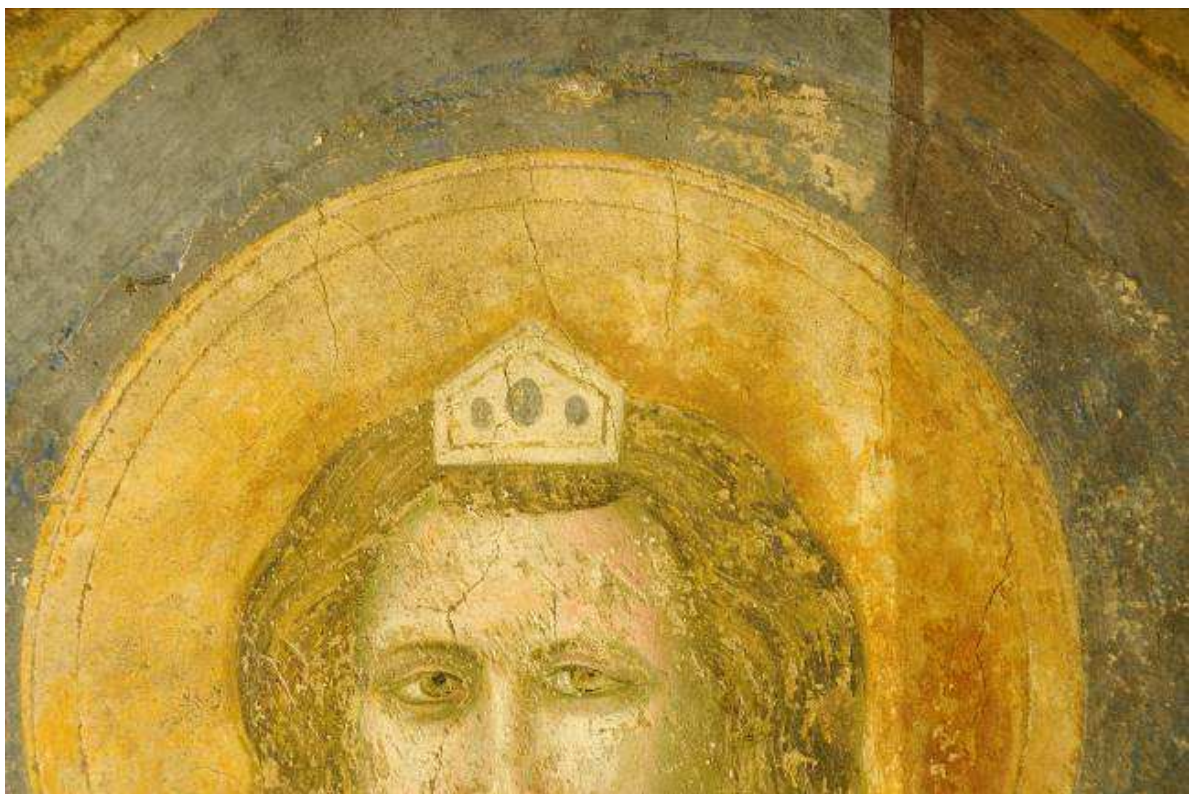


Fig. 94 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete sud, particolare dell'aureola del Profeta Daniele

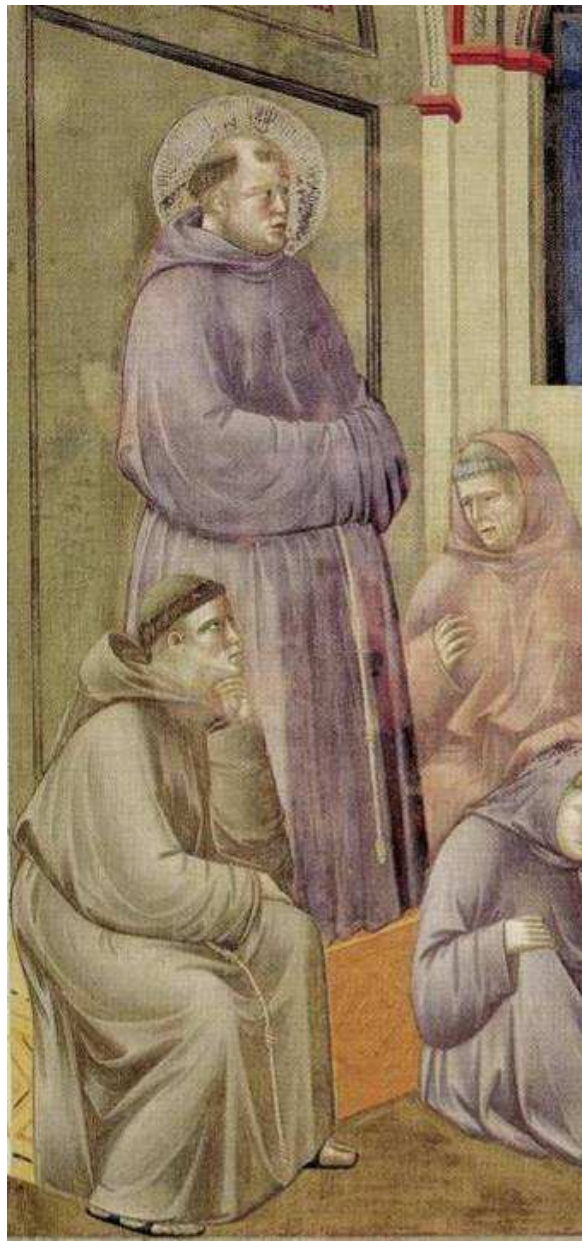


Fig. 95 Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, controfacciata, *Sant'Antonio*

Fig. 96 Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, *Apparizione di San Francesco al Capitolo di Arles*, particolare di *Sant'Antonio*



Fig. 97 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete est, *Stimmate di San Francesco*



Fig. 98 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete est, lato sinistro



Fig. 99 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Stimmate di San Francesco*, particolare di *San Francesco*



Fig. 100 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Stimmate di San Francesco*, particolare del *Serafino*



Fig. 101 Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, *Stimate di San Francesco*



Fig. 102 Parigi, Louvre, *Stimmate di San Francesco*



Fig. 103 Firenze, S. Croce, Cappella Bardi, *Stimate di San Francesco*



Fig. 104 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Stimate di San Francesco*, particolare



Fig. 105 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Stimate di San Francesco*, particolare



Fig. 106 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Stimate di San Francesco*, particolare



Fig. 107 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Stimate di San Francesco*, particolare



Fig. 108 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, pareti nord ed est



Fig. 109 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete est, lato destro



Fig. 110 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete est, *Martirio di Marrakesh*



Fig. 111 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Martirio di Marrakesh*, particolare



Fig. 112 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Martirio di Marrakesh*, particolare

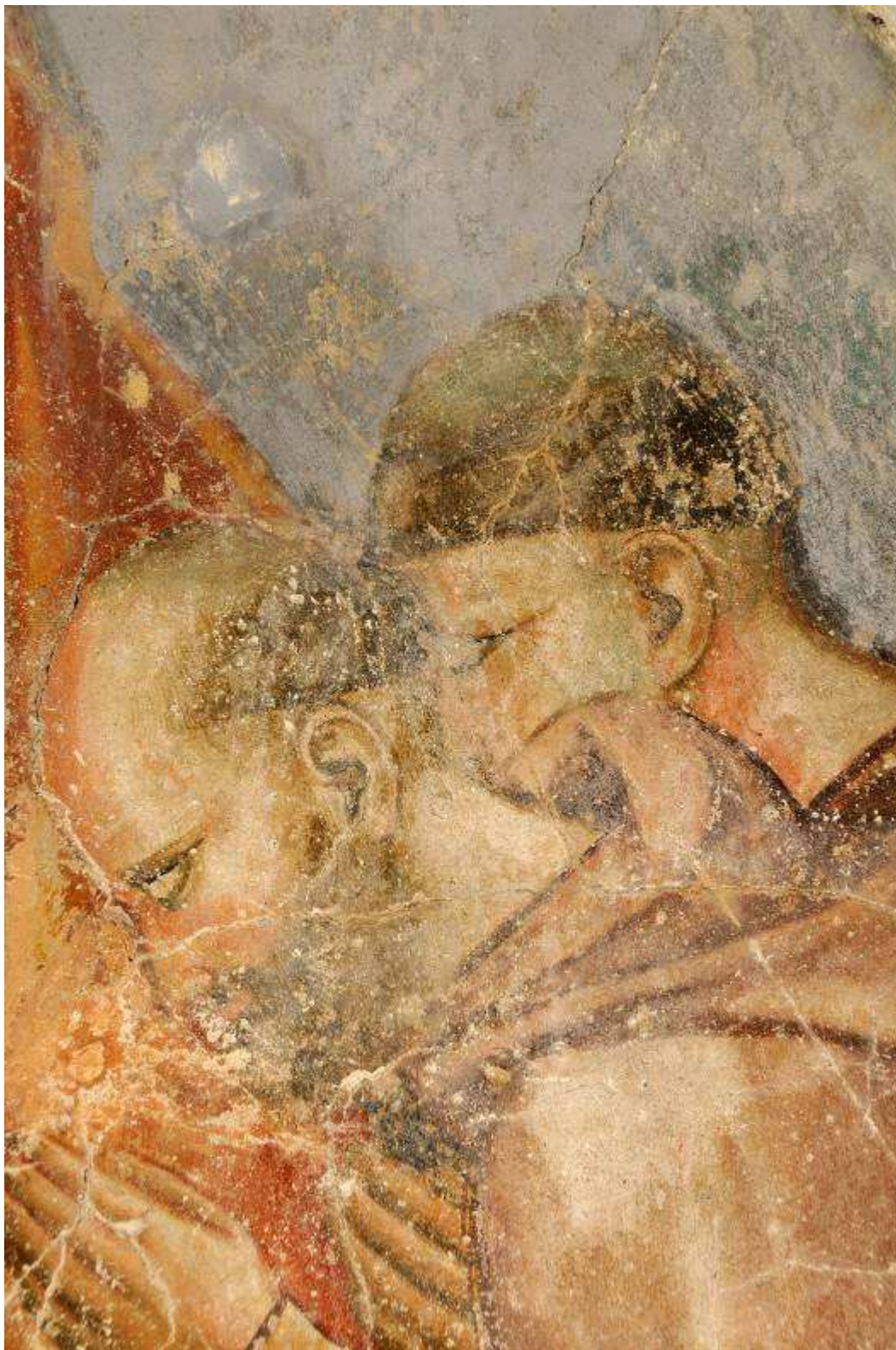


Fig. 113 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Martirio di Marrakesh*, particolare



Fig. 114 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Martirio di Marrakesh*, particolare

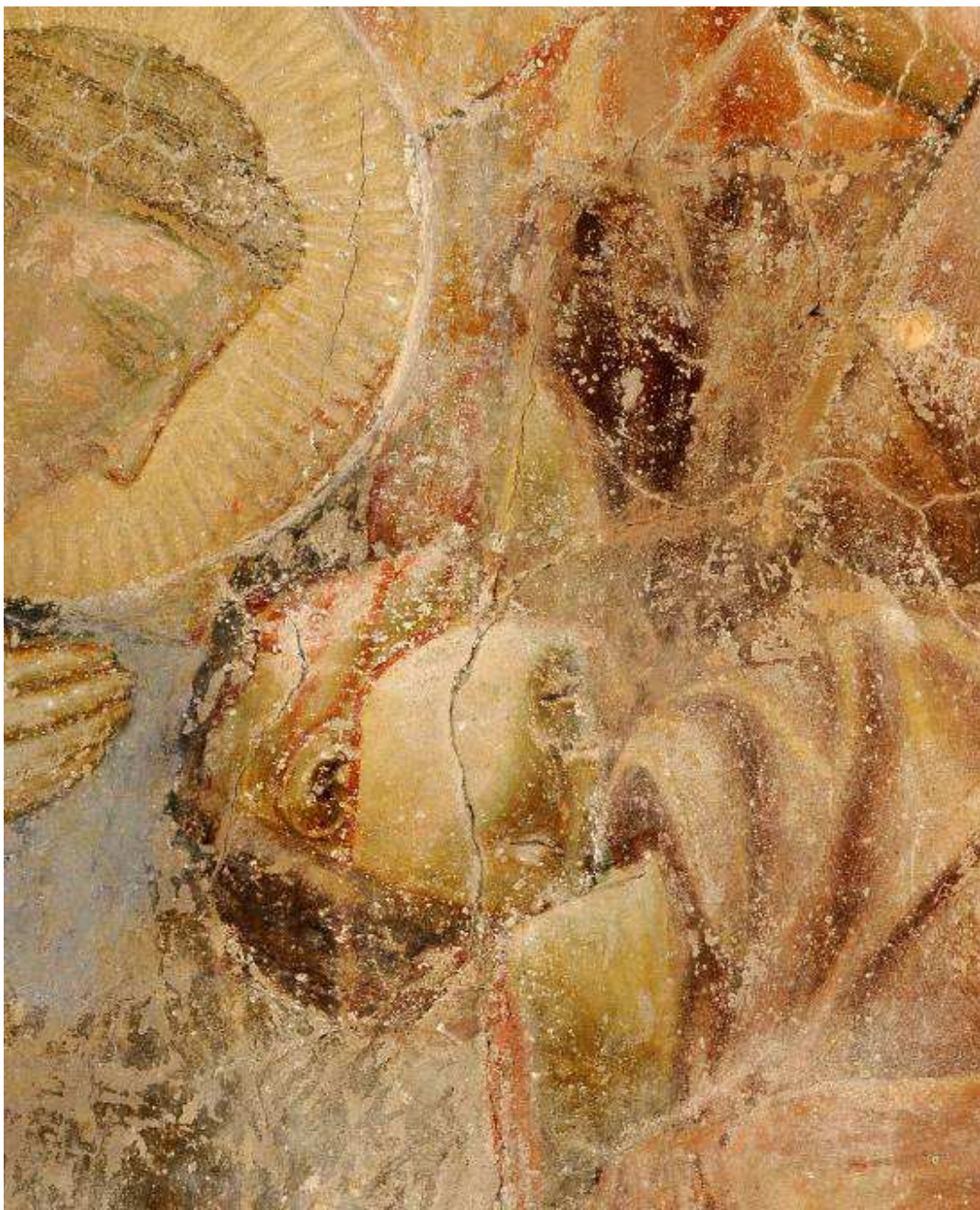


Fig. 115 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Martirio di Marrakesh*, particolare



Fig. 116 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Martirio di Marrakesh*, particolare



Fig. 117 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, *Martirio di Marrakesh*, particolare



Fig. 118 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete est, scena perduta (frammento con *Architettura e Annunciazione*)

Fig. 119 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, scena perduta (frammento con *Architettura e Angelo annunciante*)



Fig. 120 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, scena perduta (frammento con *Vergine annunciata*)

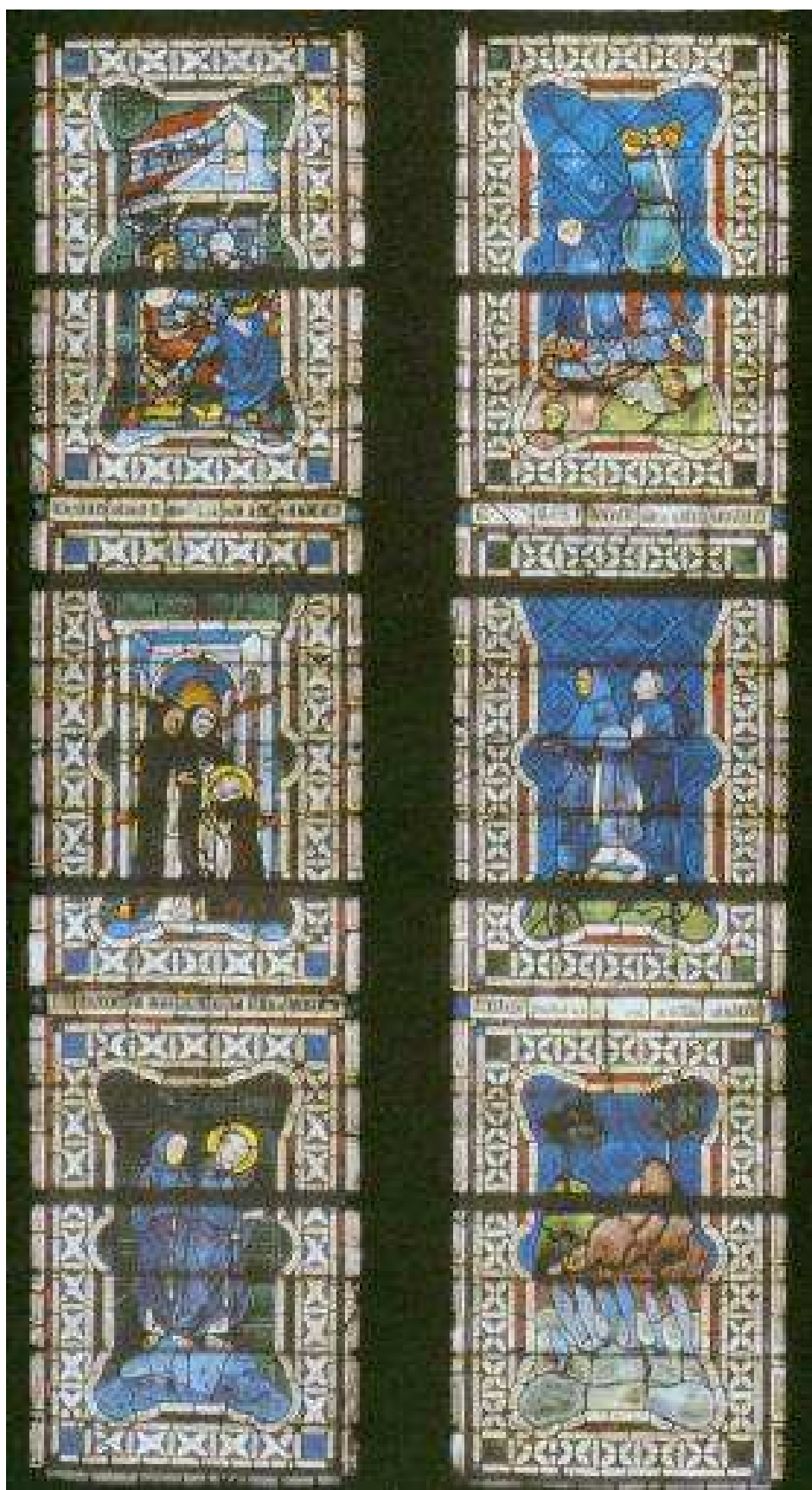


Fig. 121 Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, cappella di Sant'Antonio, vetrata con *Storie di sant'Antonio*



Fig. 122 Verona, S. Fermo, *Storie di sant'Antonio* (ricostruzione in Gemma Brenzoni 2004)



Fig. 123 Padova, Convento di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete est, sezione centrale



Fig. 124 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete est, frammento della *Crocifissione* (lato destro)



Fig. 125 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete est, frammento della *Crocifissione* (lato sinistro)

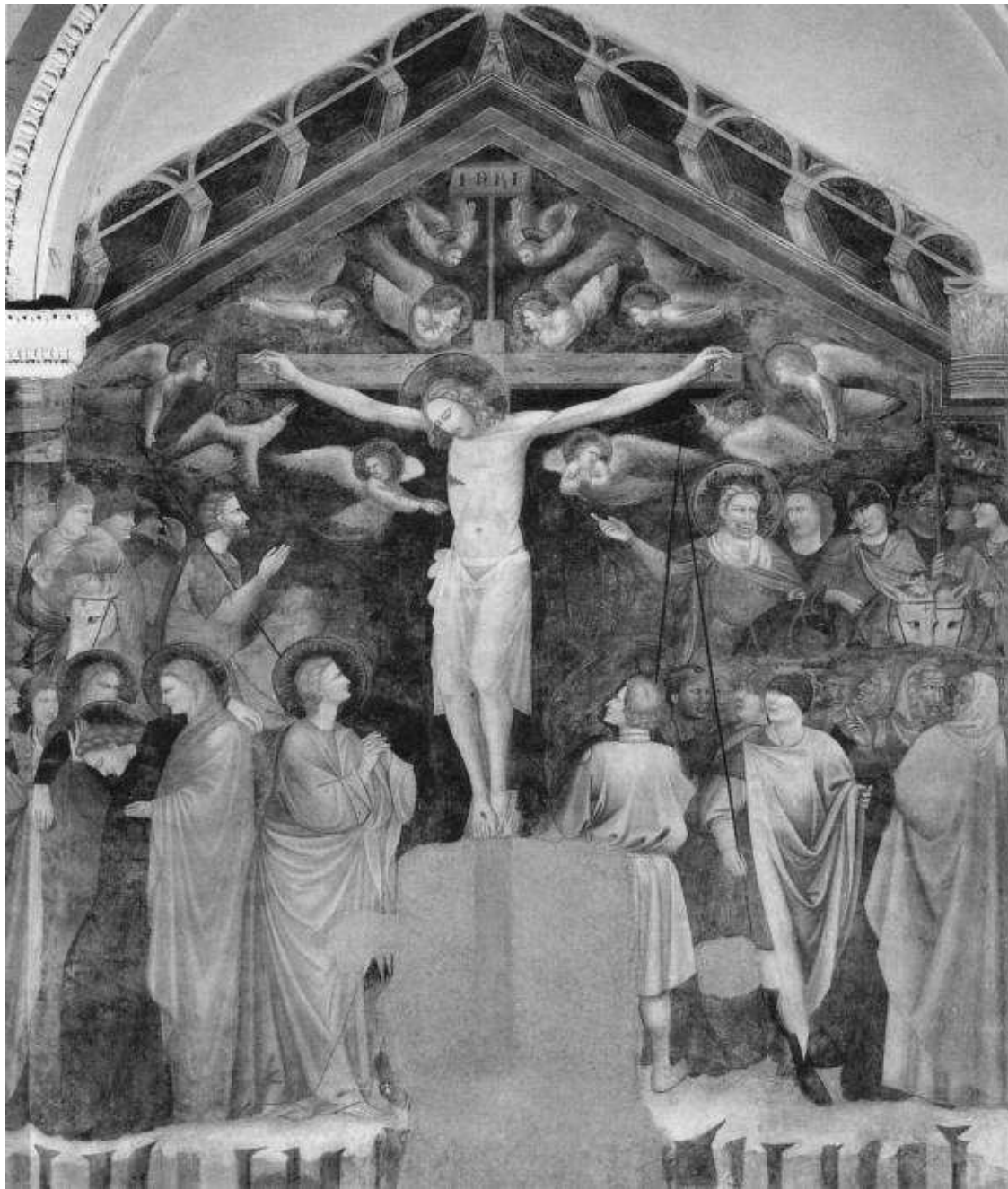


Fig. 126 Villa Verucchio, S. Croce, *Crocifissione*



Fig. 127 Londra, Victoria and Albert Museum, altare, particolare con scena di *Crocifissione*



Figg. 128-129 Padova, Chiesa degli Eremitani, navata, parete sinistra, *Crocifissione* (insieme e particolare)



Fig. 130 Este, Museo Nazionale Atestino, *Crocifissione* (da Galzignano, Oratorio della Trinità)

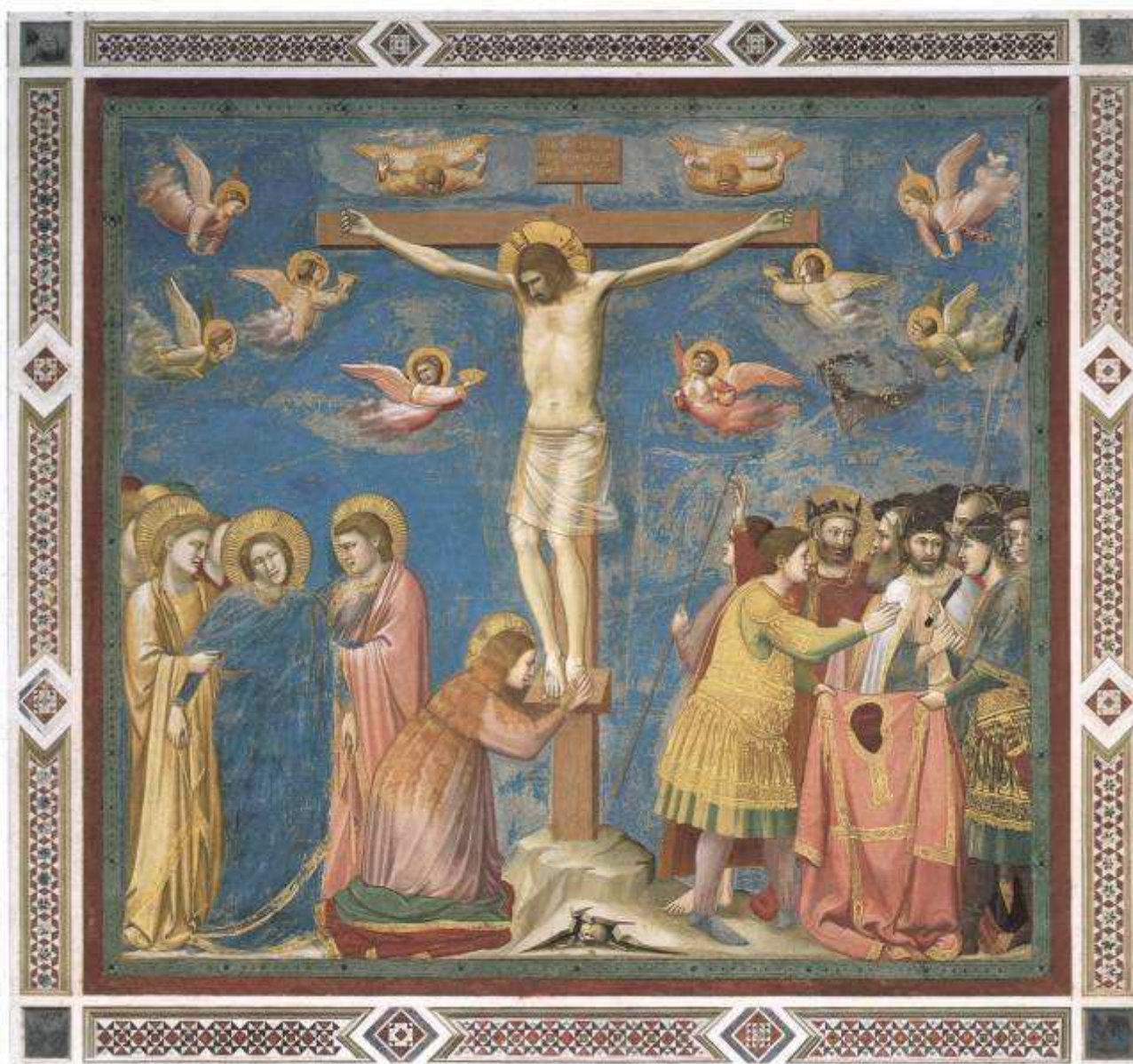


Fig. 131 Padova, cappella degli Scrovegni, Giotto, *Crocifissione*



Fig. 132 Padova, Musei Civici agli Eremitani, Pietro da Rimini, frammenti di *Crocifissione*

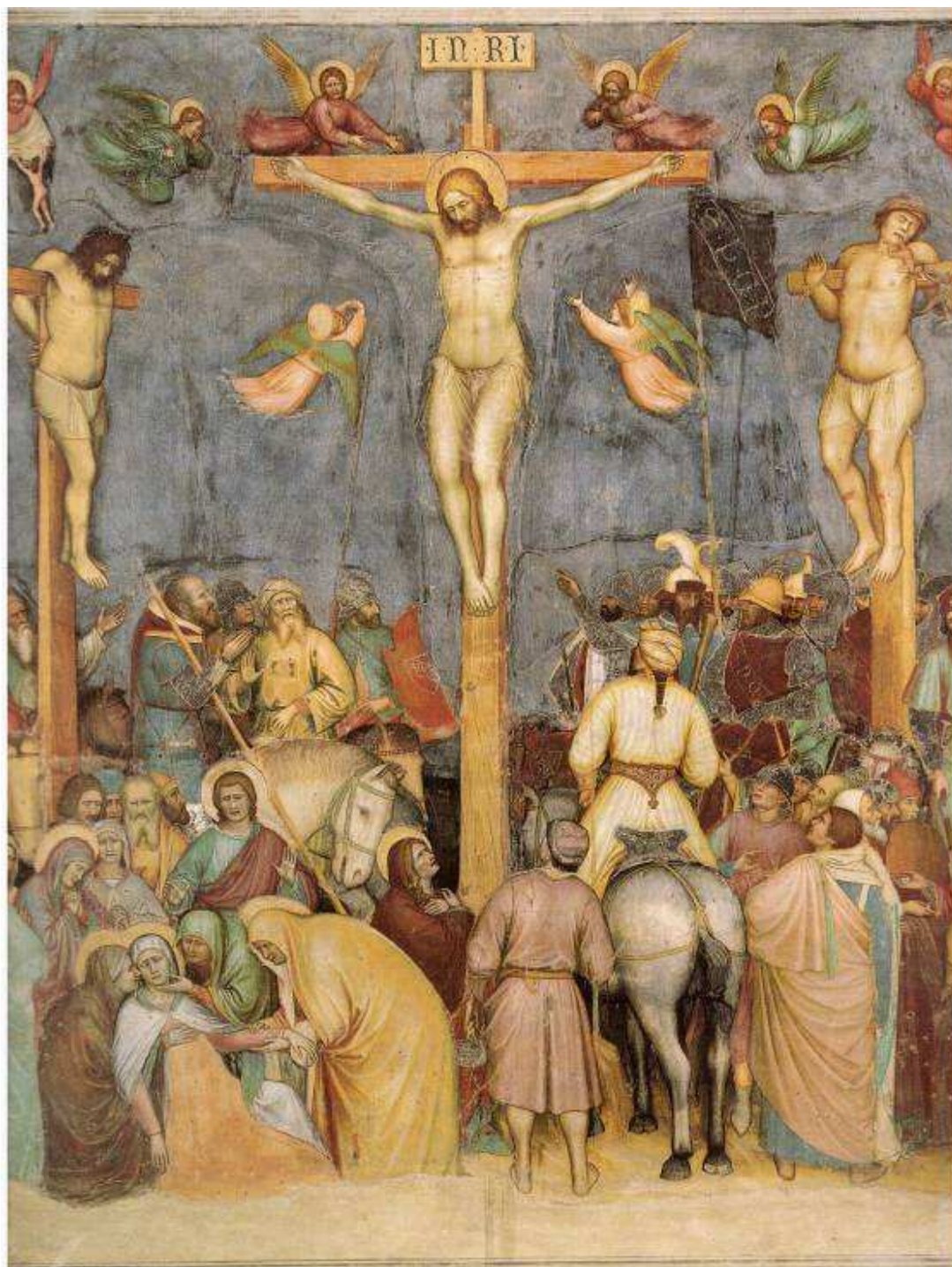


Fig. 133 Padova, oratorio di S. Giorgio, Altichiero, *Crocifissione*

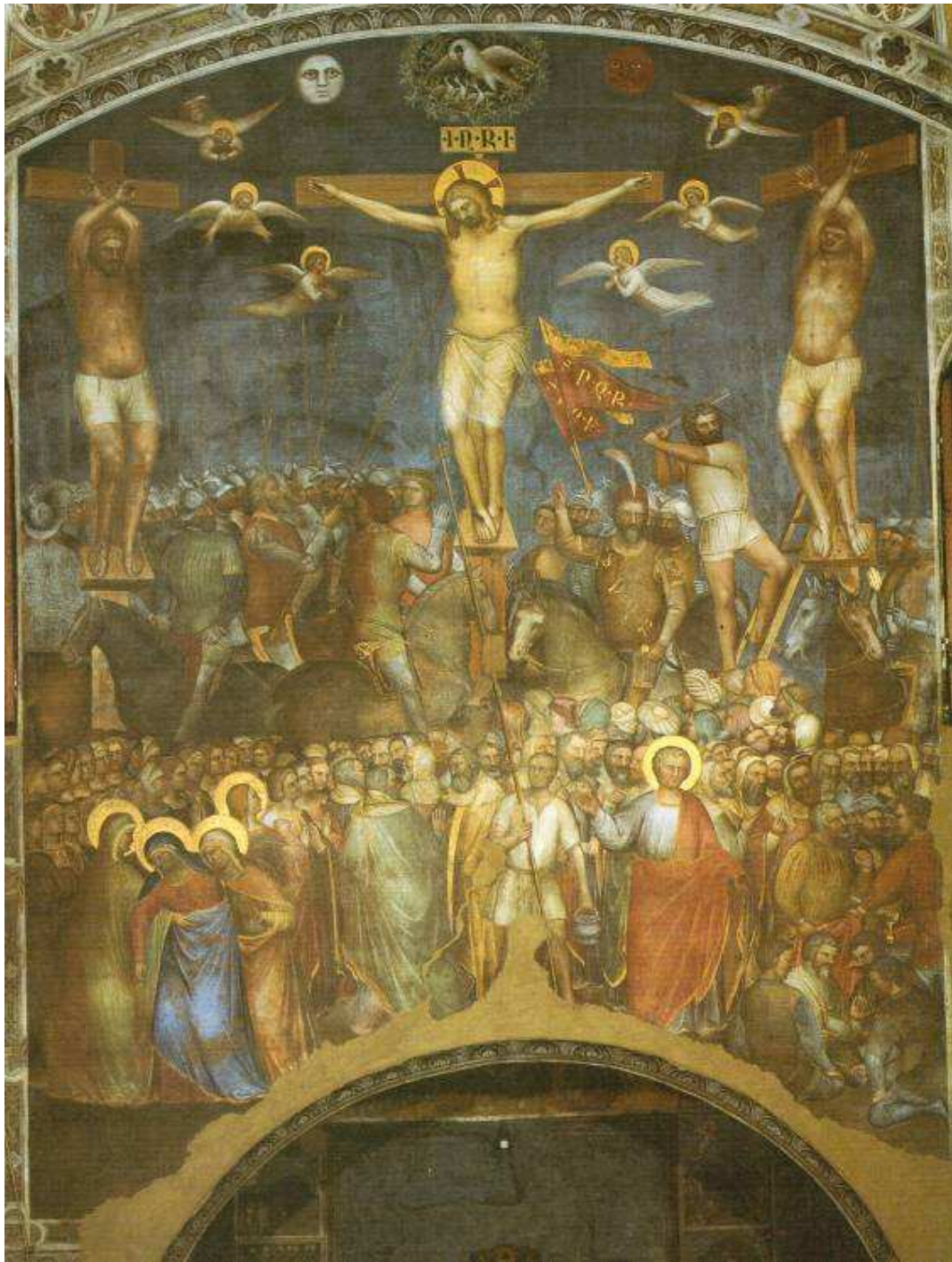


Fig. 134 Padova, Battistero della Cattedrale, Giusto de' Menabuoi, *Crocifissione*

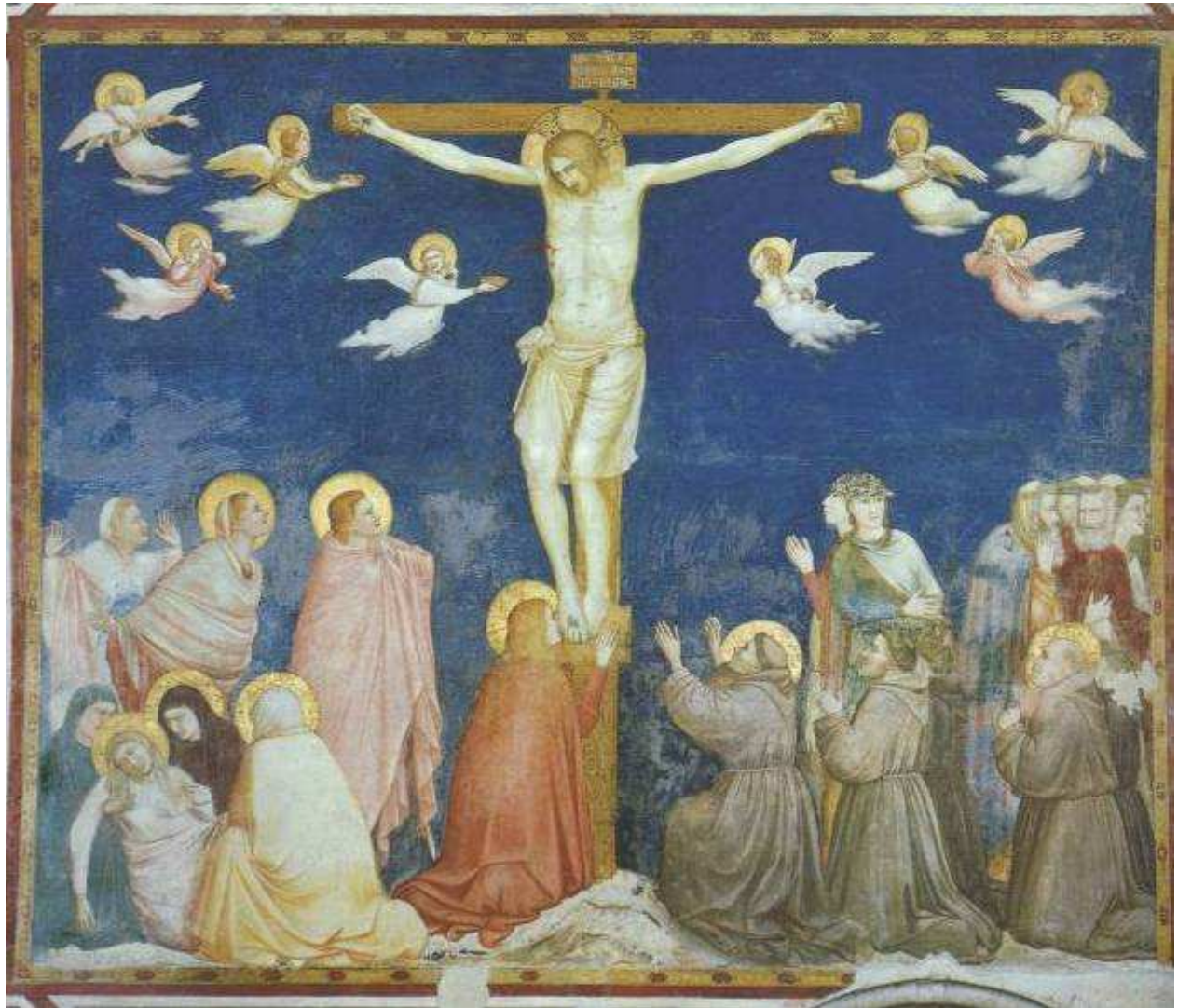


Fig. 135 Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, Giotto, *Crocifissione*



Fig. 136 Verona, S. Fermo, arco trionfale, *Frate Daniele Gusmari*



Figg. 137-138 Padova, cappella degli Scrovegni, Giotto, controfacciata, zoccolo con specchiature dipinte (insieme e particolare)



Fig. 139 Padova, cappella degli Scrovegni, Giotto, parete dell'arco trionfale

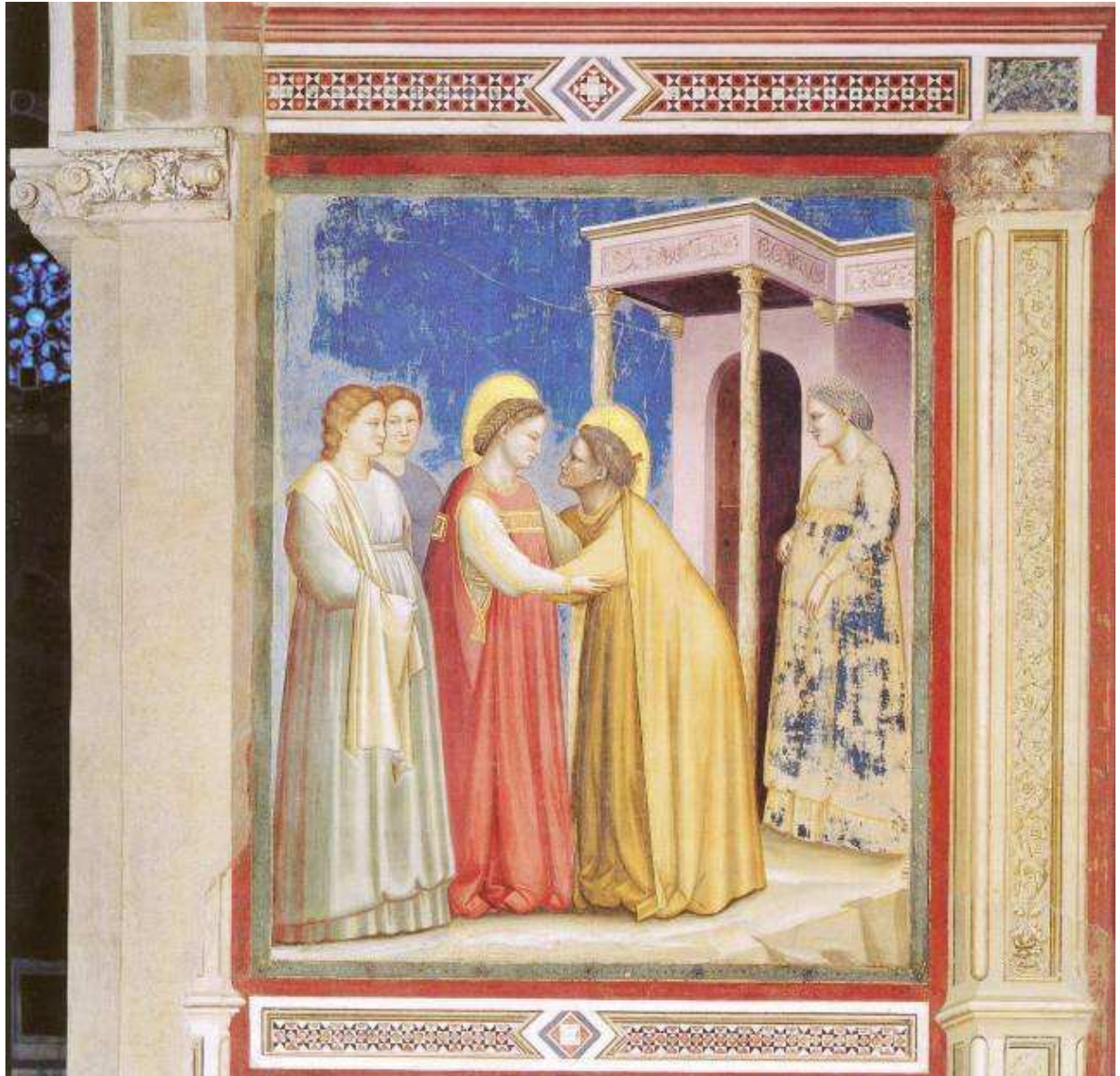


Fig. 140 Padova, cappella degli Scrovegni, Giotto, *Finta architettura e Visitazione*



Fig. 141 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, pilastrino dipinto



Fig. 142 Padova, Basilica di Sant'Antonio, sala del capitolo, parete nord, architettura dipinta
 Fig. 143 Padova, cappella degli Scrovegni, Giotto, parete sinistra, cornice e mensoline dipinte

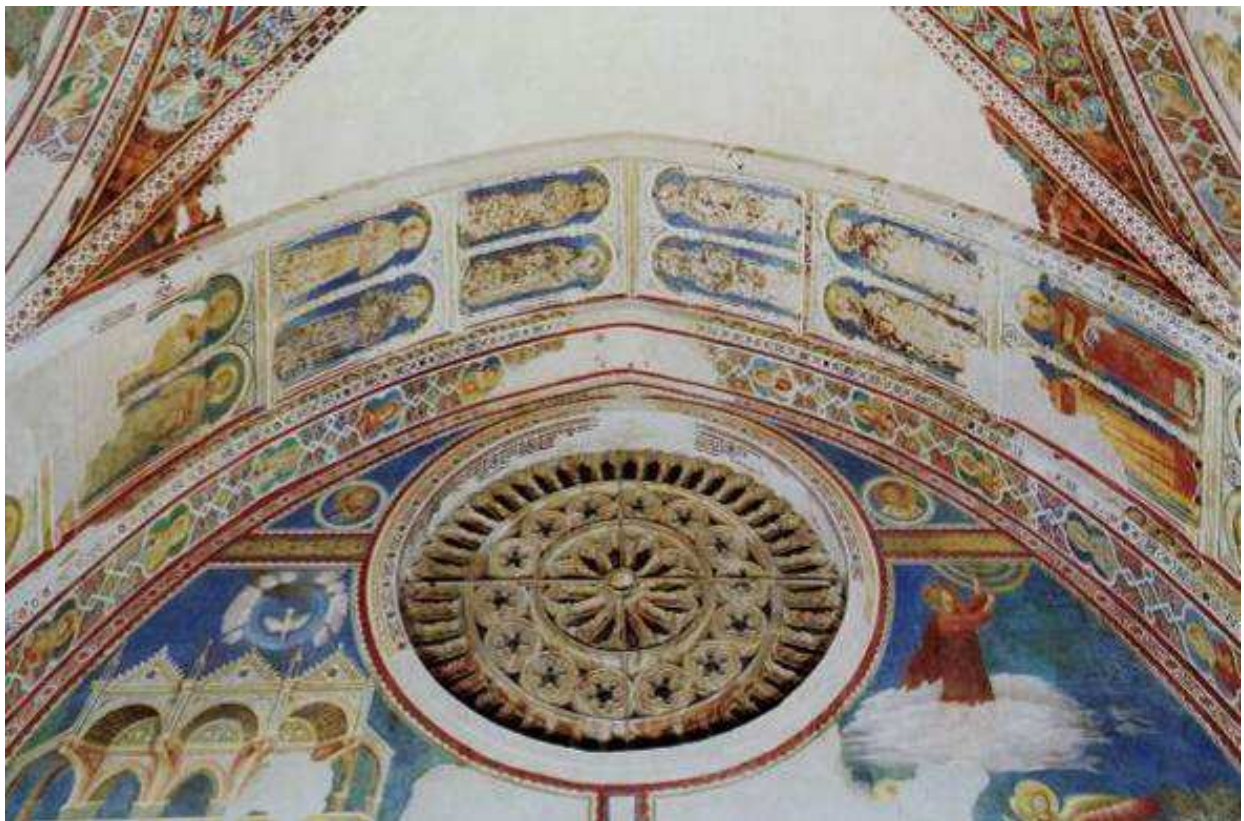


Fig. 144 Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, Giotto, *Storie di San Francesco entro finte architetture*

Fig. 145 Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, arcone della controfacciata



Fig. 146 Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, arcone della controfacciata, *Loggia con San Francesco e Santa Chiara*

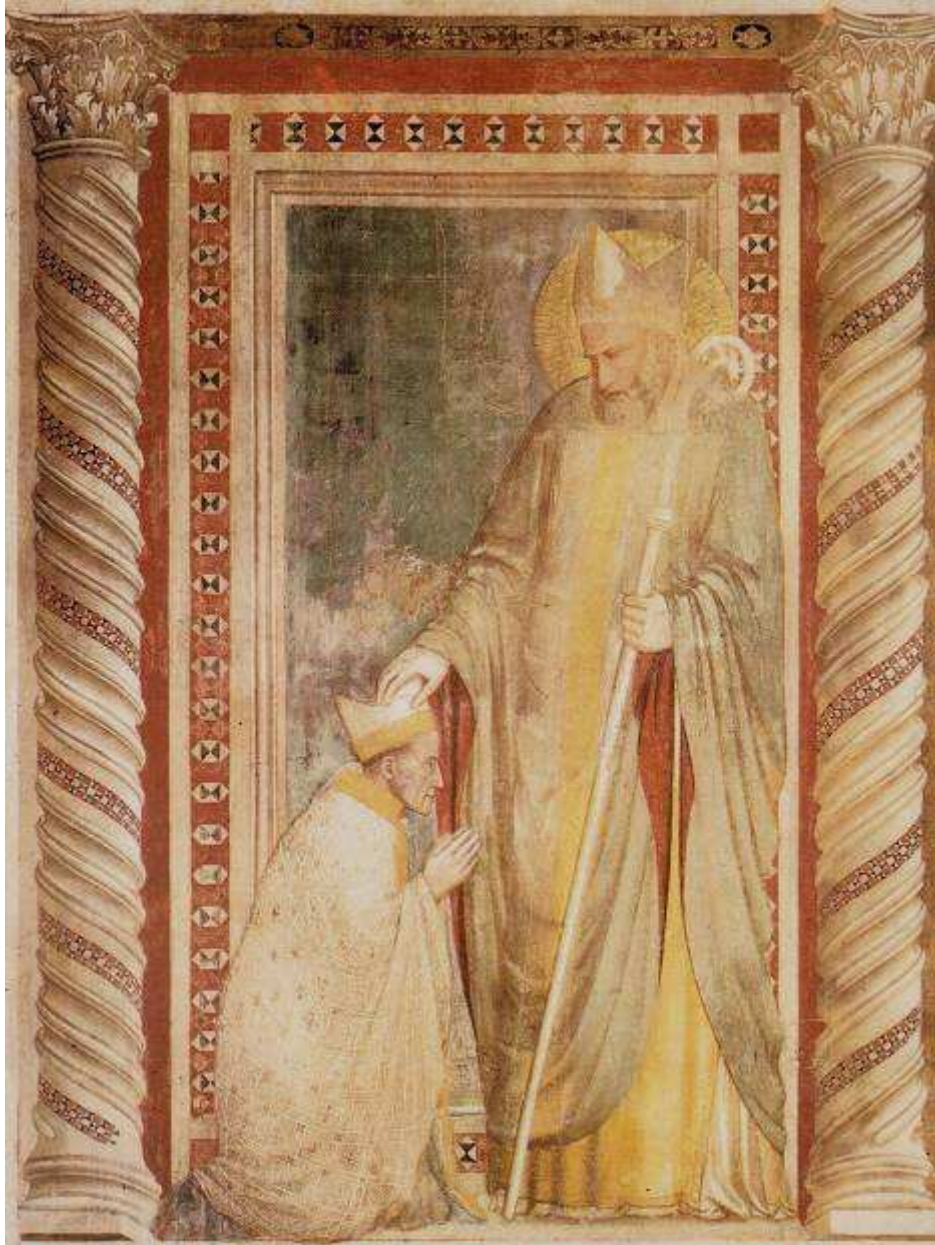


Fig. 147 Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, cappella della Maddalena, Giotto, *San Rufino e Teobaldo Pantano*



Fig. 148 Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, controfacciata, particolare delle finte mensole
 Fig. 149 Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, Giuliano da Rimini, tavola con *Madonna e Bambino tra Santi*, particolare di *Santa Chiara* e *Santa Caterina* entro una loggia

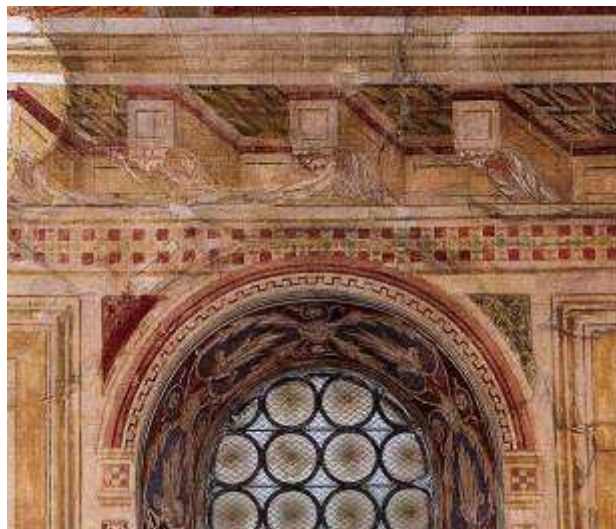
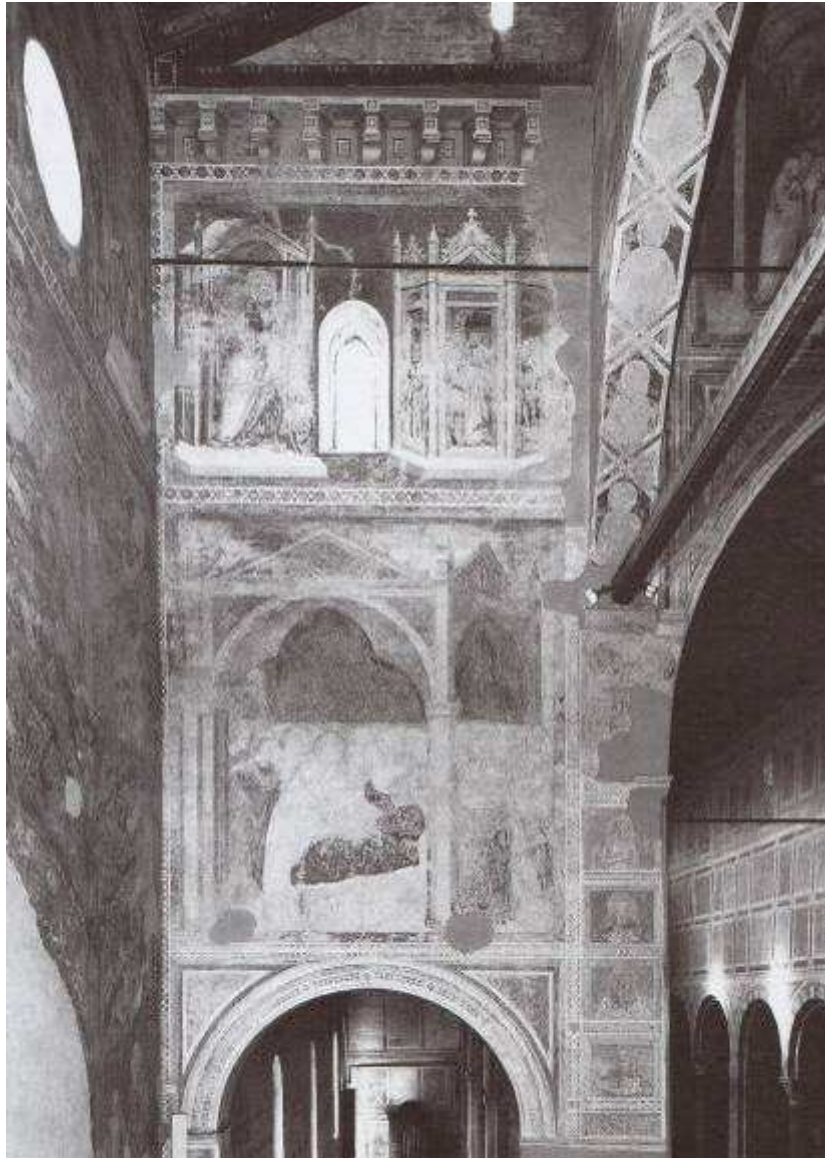


Fig. 150 Sesto al Reghena, Abbazia di Santa Maria, transetto, *Storie di santi e finta architettura*
 Fig. 151 Sesto al Reghena, Abbazia di Santa Maria, transetto, particolare di *Finta architettura*

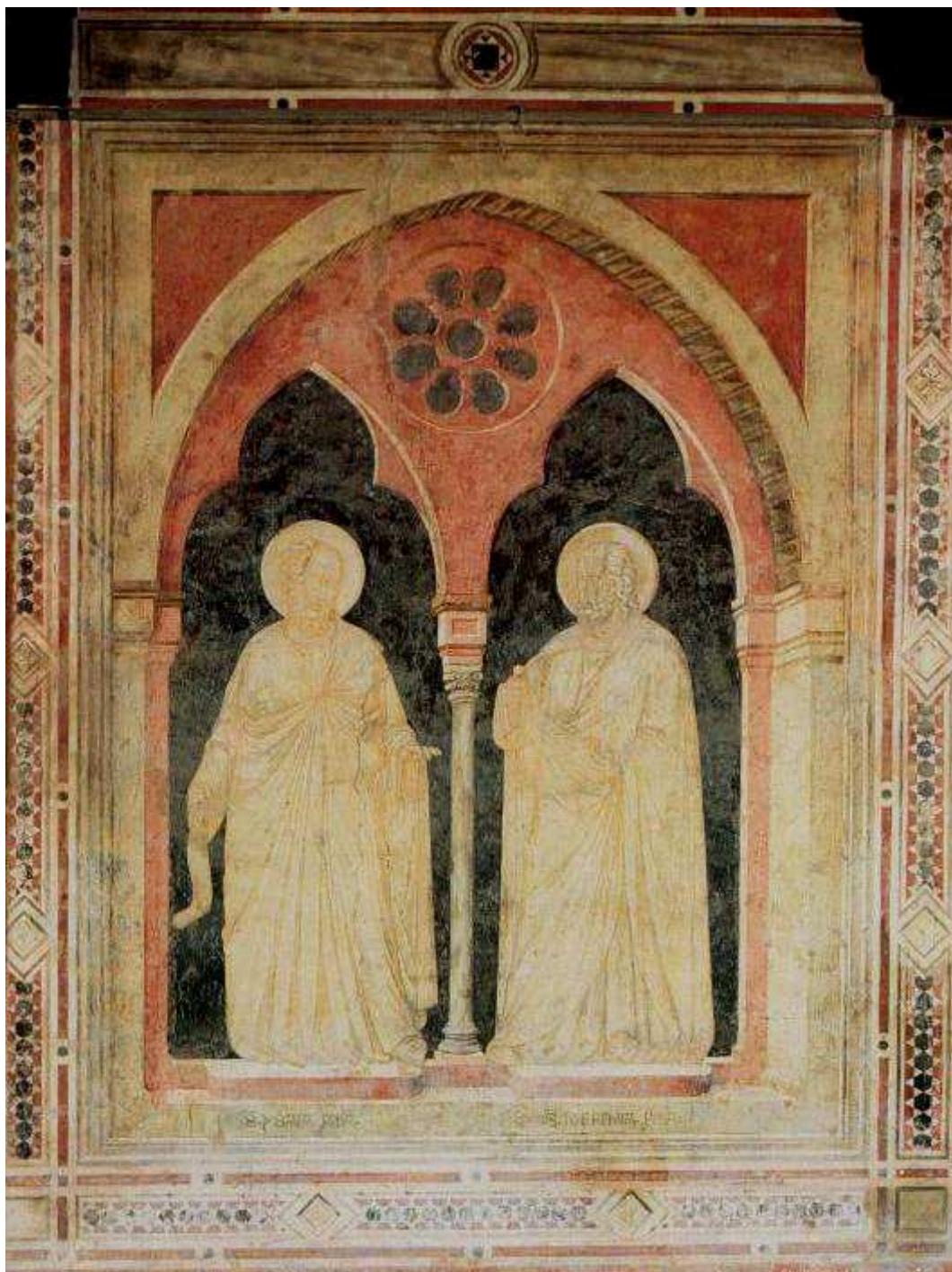


Fig. 152 Pomposa, Abbazia, sala del capitolo, *Loggia con Profeti*



Fig. 153 Pomposa, Abbazia, sala del capitolo, *Edicola con l'abate Mauro*

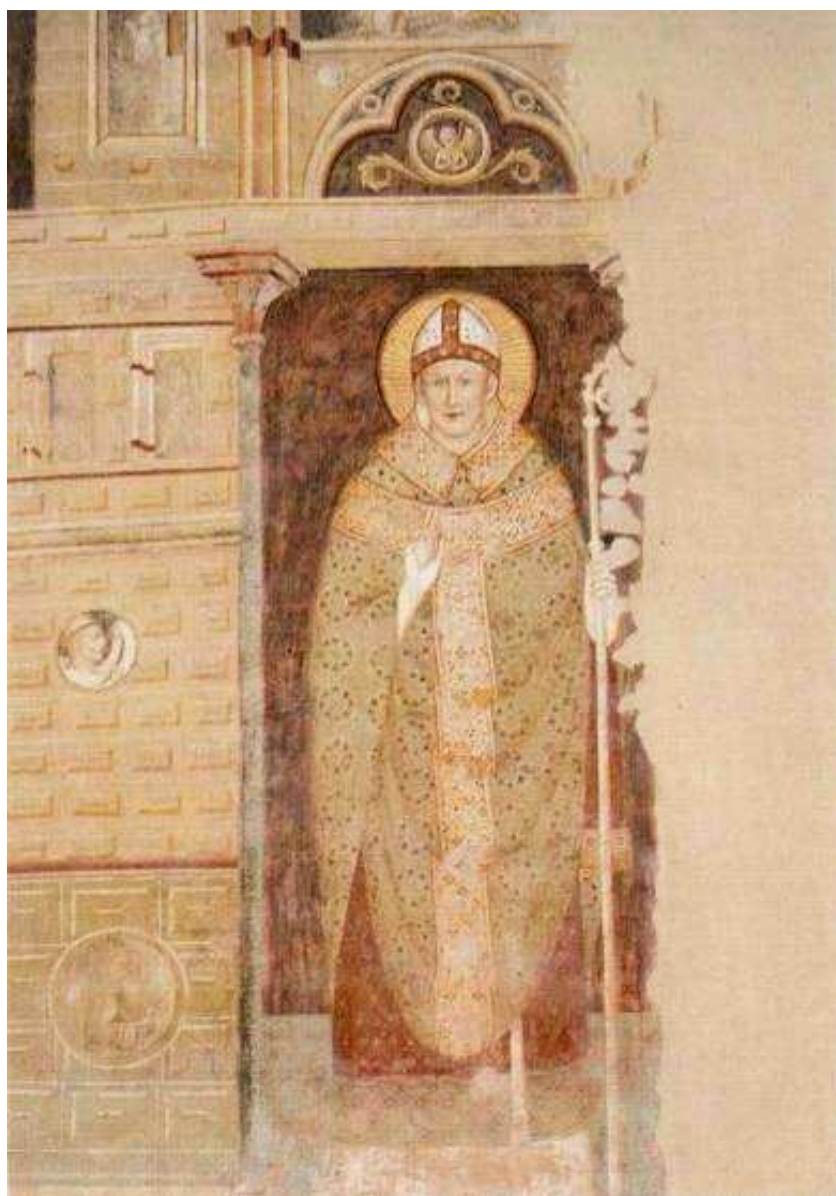


Fig. 154 Chiaravalle della Colomba, Abbazia, sacrestia, *San Guglielmo entro finte architetture*



Fig. 155 Venezia, Fondazione Cini, sala del capitolo, Neri da Rimini, *Scena di martirio*

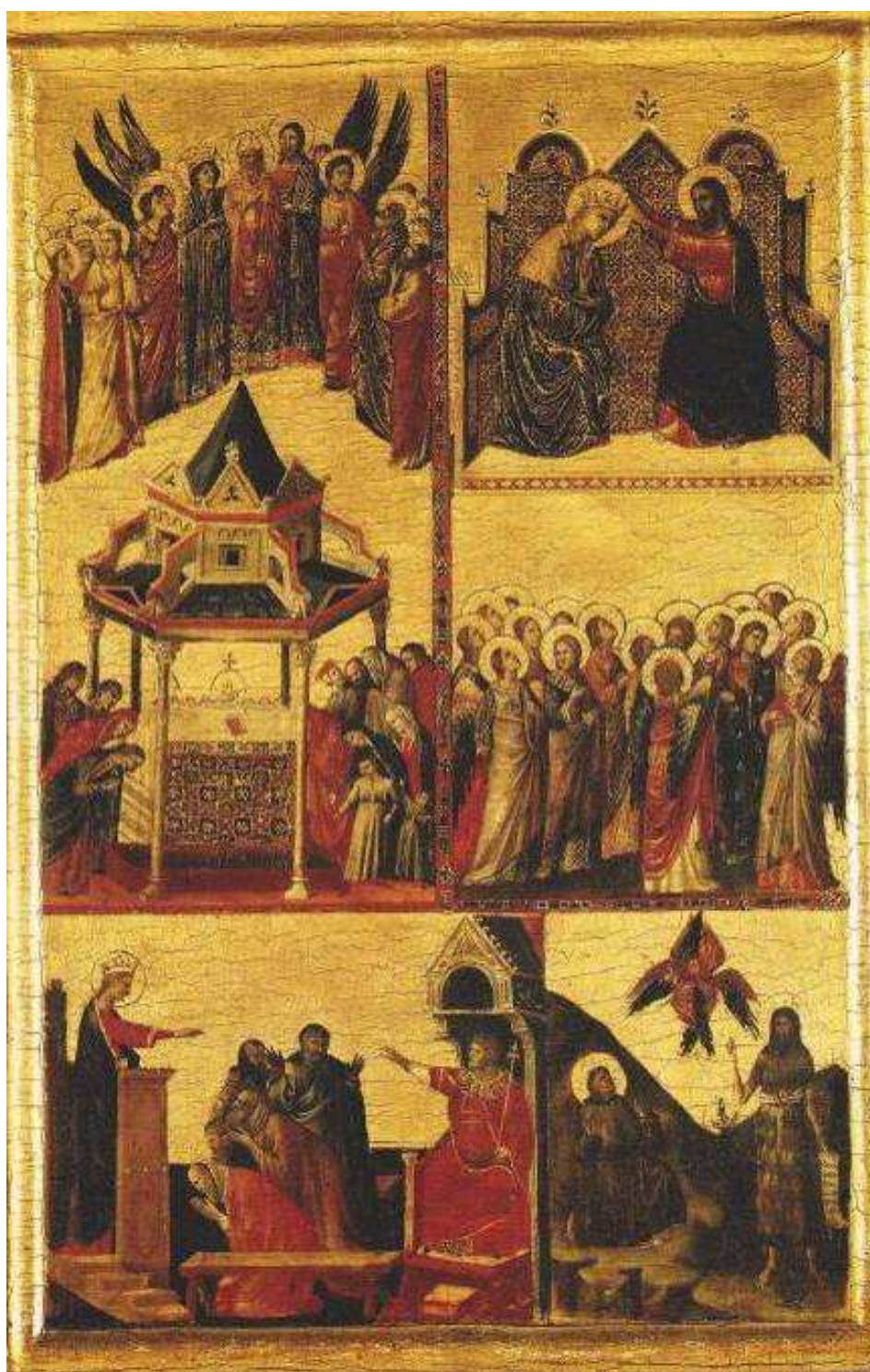


Fig. 156 Alnwick Castle, collezione privata, Giovanni da Rimini (attr.), tavola con *Storie sacre*

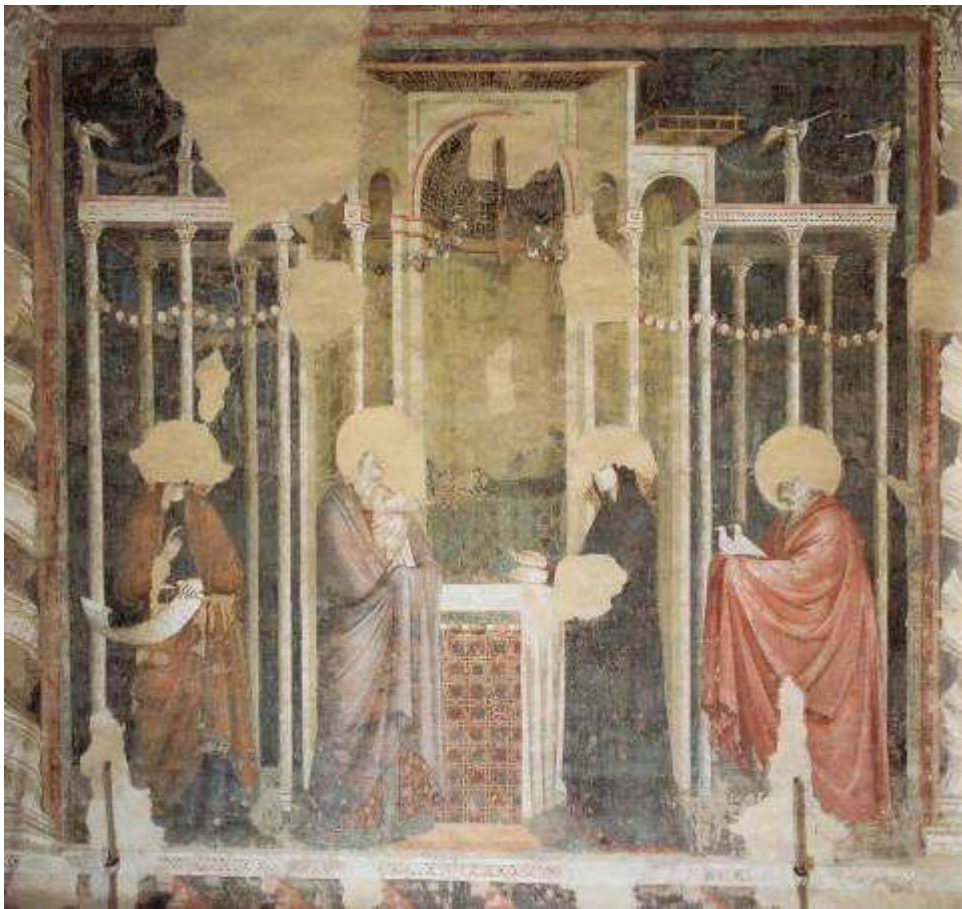


Fig. 157 Rimini, S. Agostino, cappella 'del campanile', Giovanni da Rimini, *Annunciazione*

Fig. 158 Rimini, S. Agostino, cappella 'del campanile', Giovanni da Rimini, *Presentazione al Tempio*

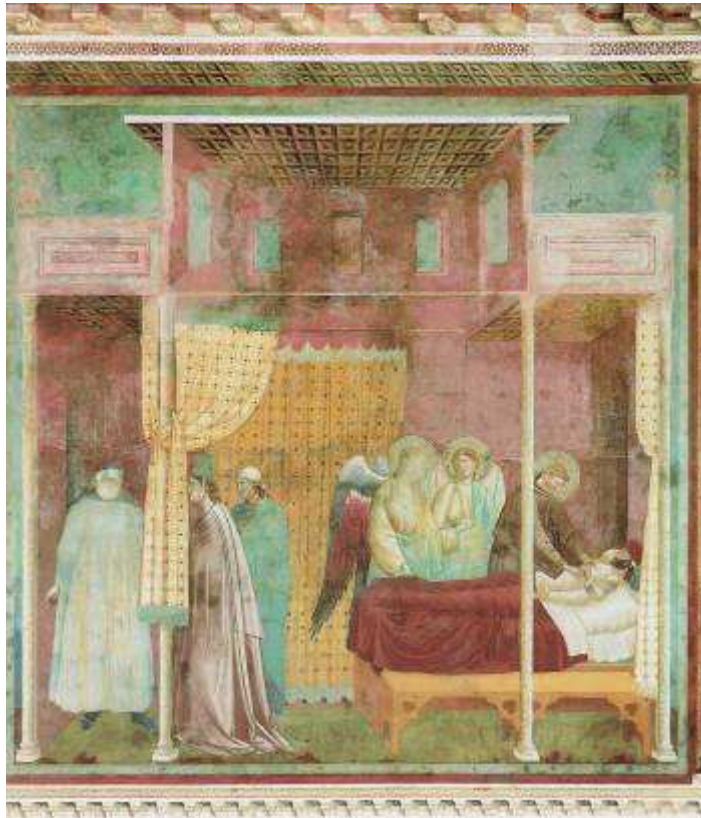


Fig. 159 Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa superiore, Giotto, *Guarigione del ferito di Lerida*
 Fig. 160 Padova, cappella degli Scrovegni, Giotto, *Preghiera per la fioritura delle verghe*

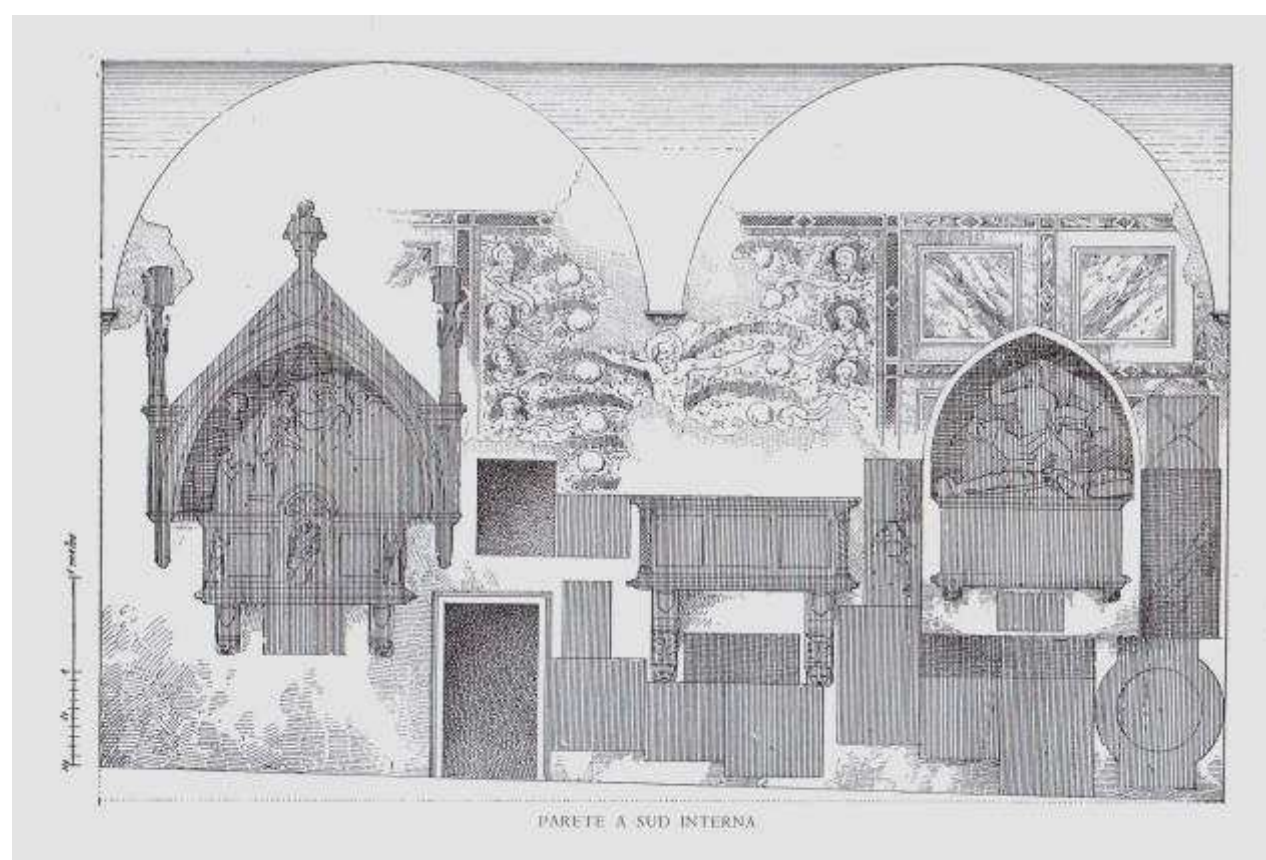
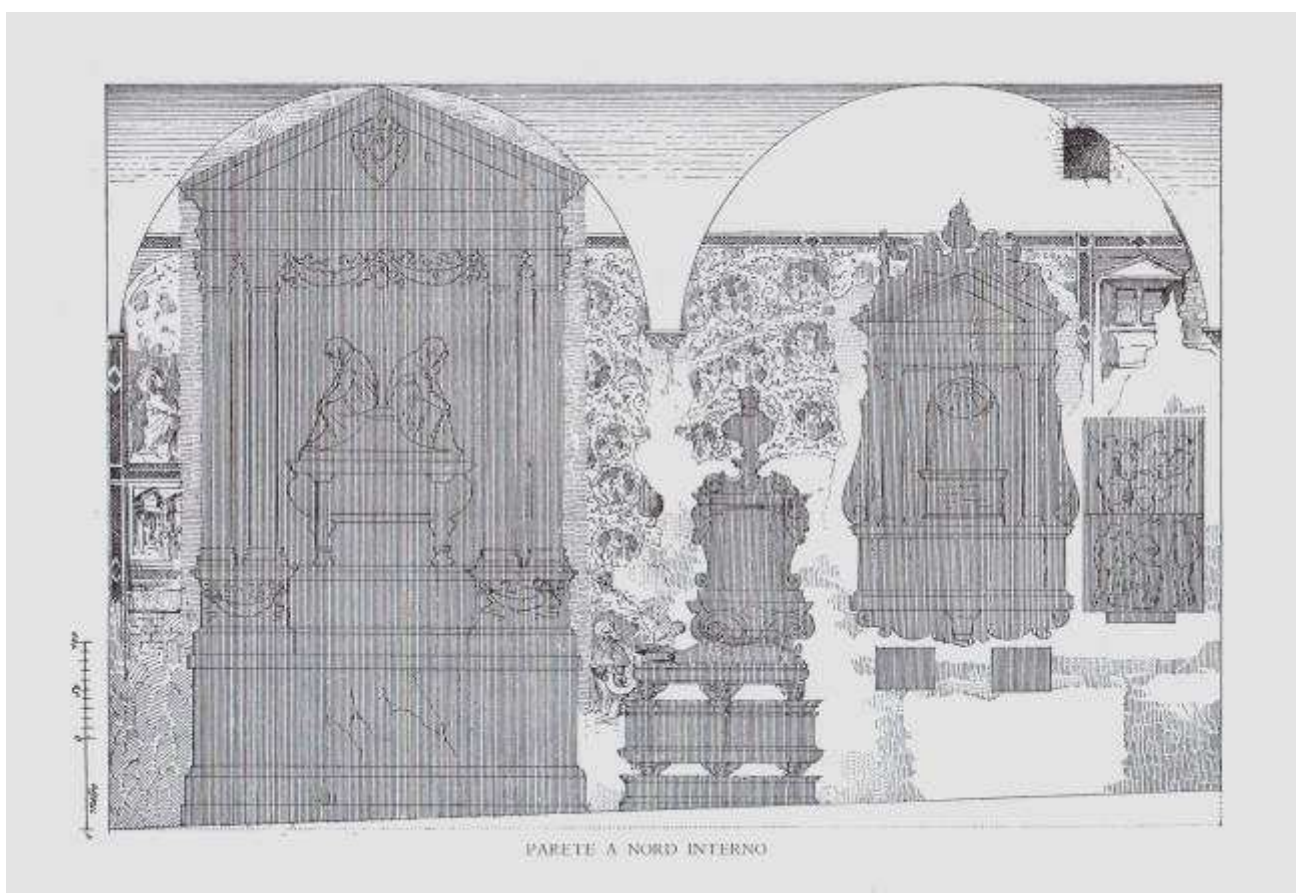


Fig. 161 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, Barnaba Lava, rilievo grafico delle parete nord
 Fig. 162 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, Barnaba Lava, rilievo grafico delle parete sud
 (in De Claricini Dornpacher 1951)



Figg. 163-164 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, parete sud (fotografie precedenti lo stacco degli affreschi)



Fig. 165 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, parete sud, *Lignum vitae Christi* (fotografia precedente lo stacco degli affreschi)



Figg. 166-167 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, parete nord (fotografie precedenti lo stacco degli affreschi)



Figg. 168-169 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, parete sud, *Lignum vitae Sancti Francisci*, particolari (fotografie precedenti lo stacco degli affreschi)



Figg. 170-171 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, parete nord, lato destro (fotografie precedenti lo stacco degli affreschi)

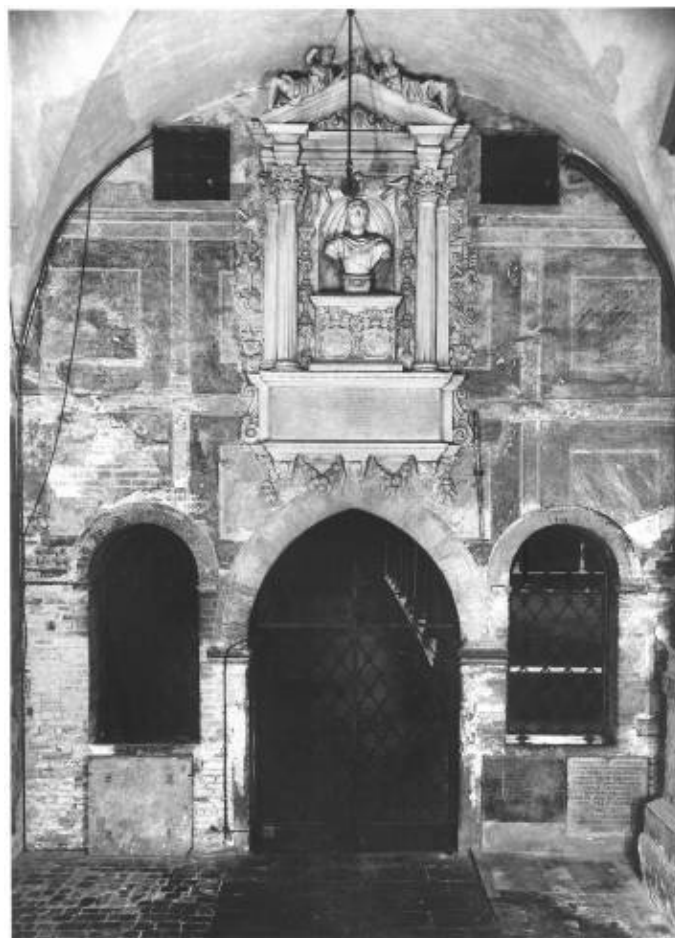
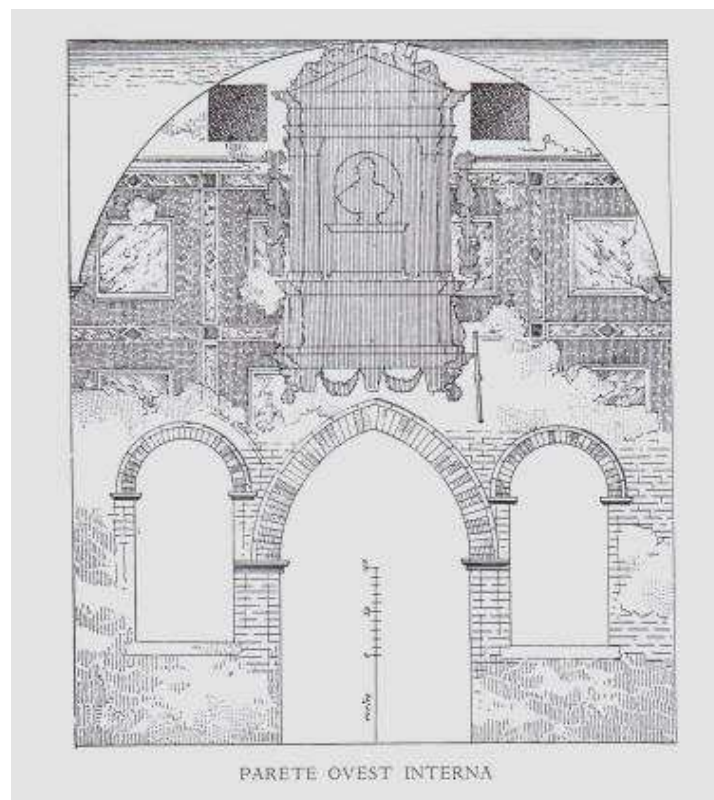


Fig. 172 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, Barnaba Lava, rilievo grafico delle parete ovest (in De Claricini Dornpacher 1951)
Fig. 173 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, parete ovest (fotografia precedente lo stacco degli affreschi)

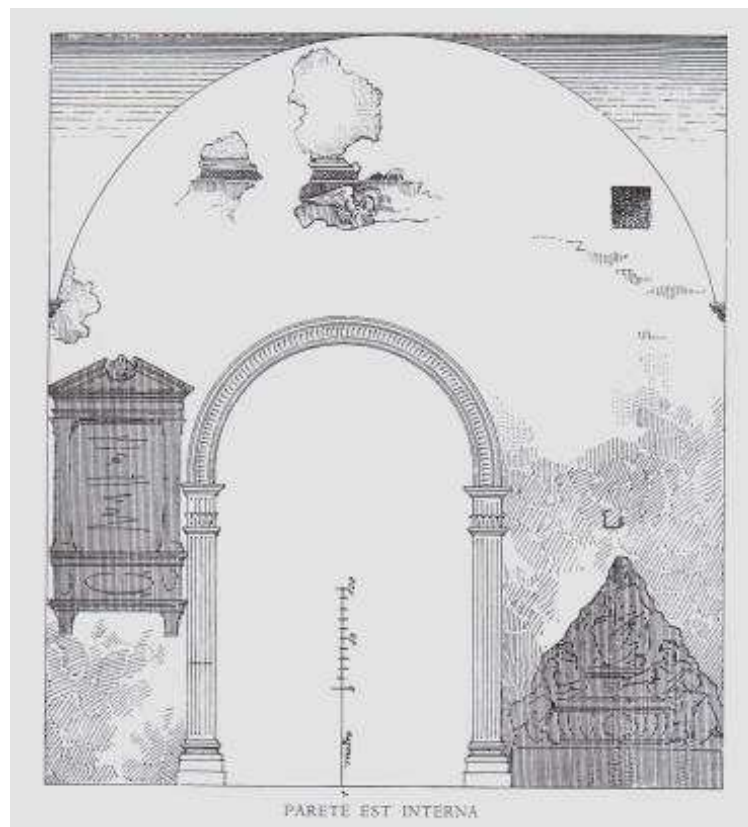


Fig. 174 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, Barnaba Lava, rilievo grafico delle parete est (in De Claricini Dornpacher 1951)

Fig. 175 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, parete est (in De Claricini Dornpacher 1951)



Fig. 176 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, parete est, particolare (in Negri, Sesler 1985)

Fig. 177 Padova, convento di Sant'Antonio, 'andito' della portineria, parete nord, *Testa di santo francescano* (Sant'Antonio?)

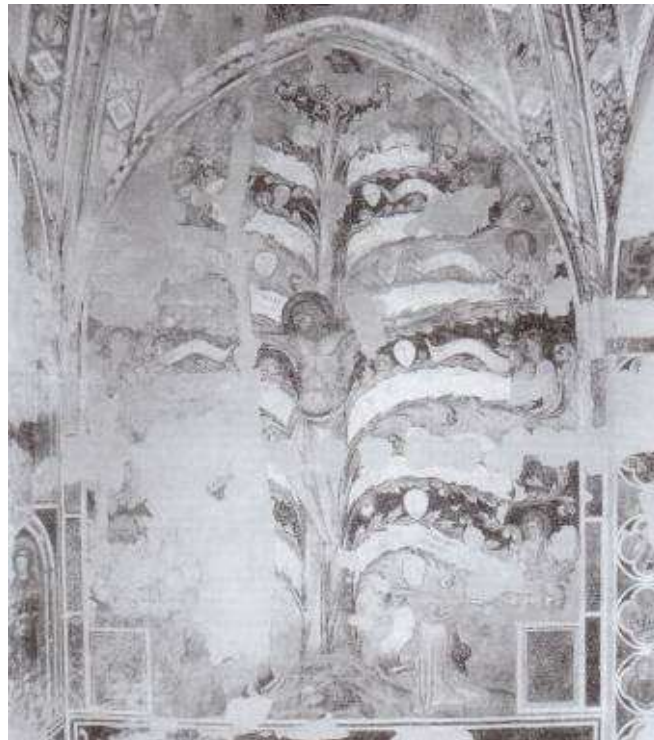
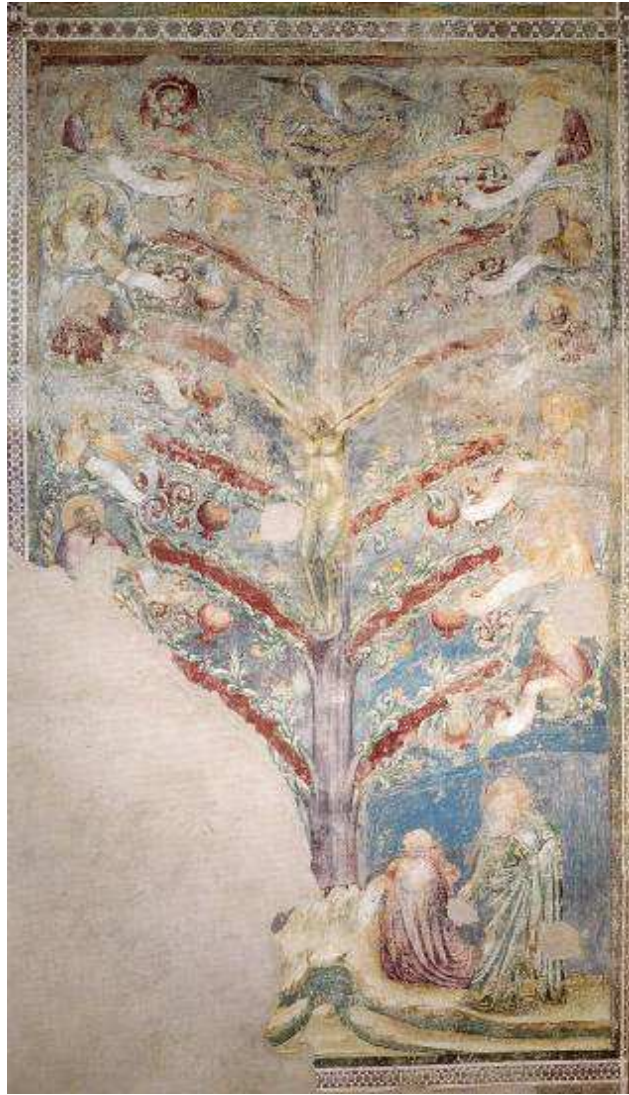
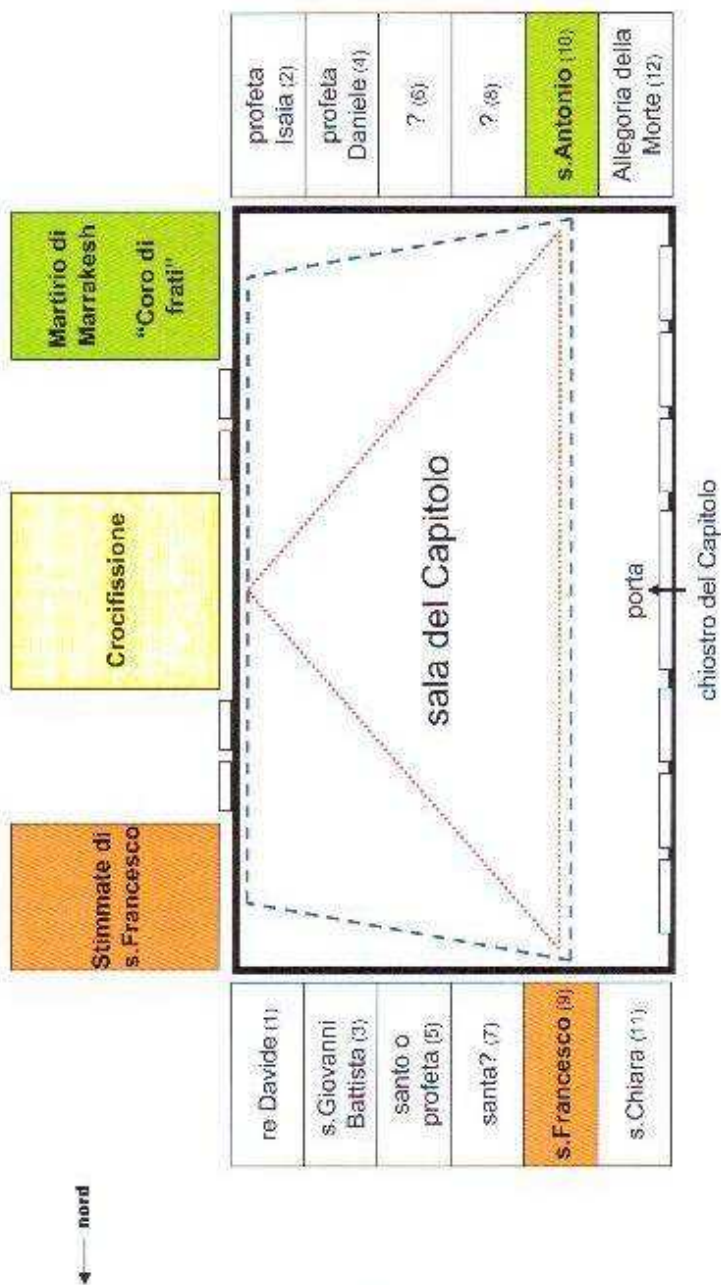


Fig. 178 Sesto al Reghena, Abbazia di Santa Maria, *Lignum vitae Christi*
 Fig. 179 Udine, S. Francesco, *Lignum vitae Christi*

**Grafico ricostruttivo del programma iconografico
nella sala del capitolo al Santo**



(1) *Foderunt manus] meas et pedes meos
denumeraverunt omnia ossa mea* (Sal. 21, 17)

(3) *Eccae qui tollit peccata mundi*

(9) *Ego enim stigmata domini Jesu in corpore meo porto*
(Gal. 6, 17)

(11) [senza cartiglio]

(2) *Ipsa autem vulneratus est propter iniquitates nostras* (Is. 53, 5)

(4) *Post LXX hebdomadas occidetur Christus et non erit
cuius populus qui eum negatus est* (Dan. 9, 26)

(10) *Homo vero, cum mortuus fuerit et nudatus atque
consumptus, ubi, quaeso, est?* (Job. 14, 10) [Mortuus pro
nobis est]

(12) *Memor esto iudicii mei, sic enim erit et tuum: mihi heri
et tibi hodie* (Eccli. 38, 23)

**Fotopiano della parete est della sala del capitolo al Santo
con ipotesi ricostruttive del ciclo pittorico trecentesco**

Fotopiano della parete est con proposte di ricostruzione virtuale del ciclo dipinto trecentesco
Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo



Ideazione: Luca Baggio
Fotografie: Giuseppe Rampazzo
Rilievo strumentale, fotopiano
ed elaborazione grafica:
Serena Franceschi, Adelmo Lazzari
Annaleda Bordin, Laura Veronese

LAI RA
LABORATORIO DI ARTE E ARCHITETTURA

Fotopiano della parete est con proposte di ricostruzione virtuale del ciclo dipinto trecentesco
Padova, convento di Sant'Antonio, sala del capitolo



Ideazione: Luca Baggio
Fotografici: Giuseppe Rampazzo
Rilievo strumentale, fotopiano
ed elaborazione grafica:
Serena Franceschi, Adelmo Lazzari
Annaletta Bordin, Laura Veronese

LAI RA
LABORATORIO DI ARCHEOLOGIA INTEGRATA